PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

5

ARTE

LONGHI: *Recupero di un Masaccio* - LONGHI: *La Mostra del Trecento Bolognese* (con appendice antologica) - BOLOGNA: *Andrea Delitio*

Antologia di critici
Antologia di artisti
Appunti

MAGGIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1950

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno I - Numero 5 - Maggio 1950

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Recupero di un Masaccio* - ROBERTO LONGHI: *La Mostra del Trecento Bolognese* - * *: *Appendice Antologica sul Trecento Bolognese* - FERDINANDO BOLOGNA: *Andrea Delitio*

ANTOLOGIA

Di critici: *Diego Martelli*

Di artisti: *Un'effigie di San Bernardino* (F. Zeri); *Saturnino Gatti* (F. Bologna)

APPUNTI

Carrà e la Bohème (r. l.)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Roberto Longhi,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 250
Prezzo del fascicolo letterario L. 150

Abbonamento cumulativo L. 2200
(Estero L. 3600)

ROBERTO LONGHI

'RECUPERO DI UN MASACCIO'

Pochi mesi prima della morte, il compianto direttore della Galleria Borghese, Aldo De Rinaldis, mi mostrò in segreto, ma con palese ammirazione, questa tavoletta di 'Madonna col Bambino */tavole* 1-3/ affidatagli in legale custodia e recante la definizione, soltanto generica, di 'fiorentino della prima metà del Quattrocento'.

Il dipinto sembrava però parlar più chiaro. Ma soltanto oggi che lo sappiamo stabilmente acquisito al patrimonio artistico nazionale grazie all'energia di Rodolfo Siviero, ogni riserva può sciogliersi: l'Italia ha recuperato un'opera di Masaccio.

La mano del fondatore della nostra pittura quattrocentesca vi si dichiara, a mio parere, per ogni tratto, e invincibilmente, proprio mentre il genio che nasce sembra volere nascondersi dietro il velo della tradizione e starsene alle regole.

Regola tecnica, persino: tra mestica e tavola una incamiciatura di tela come nel Due o nel primo Trecento. Regola di simbolismo sacrale: ancora il vecchio fondo d'oro, ma su cui il gruppo divino, così arditamente dicentrato, sembra quasi muoversi e passare, negandolo. Legato alla stessa regola anche l'uso dei nimbi tuttora in piano e non in prospettiva, ma il sottile accorgimento per cui uno dei segni cruciformi entro il nimbo del Bambino è fatto collimare con il cerchio esterno del nimbo della Madre, è un pensiero affatto nuovo, di pianta, vorrei dire, brunelleschiana. Non è trasgredita neppure la norma antica dell'azzurro per il manto della Vergine, ma la modellatura di quell'azzurro è di possanza tutta inedita. Vecchia abitudine, infine, quella dell'orlatura dorata a lettere cufiche, su quel manto; ma come la si sgualcisce e smaglia, nascosta o palese, secondo che la forma avanza o recede!

E l'argomento? A chi mi avesse detto, lungi dall'opera, che Masaccio aveva pur dipinto una 'Madonna del solletico', avrei risposto con una spallucciata; rinvenuto il dipinto, occorre invece arrendersi all'evidenza. Masaccio spicca il titolo, è vero, dal gotico fiorito, ma già lo nega per forza di una nuova umana e laica meditazione. Di fronte al riso crescente, quasi infiammato del Bimbo ('e come il fantolin che inver' la mamma', ecc.), la Madre, assorta nell'alta acci-

gliatura, le labbra strette e smunte dell'eterna cucitrice italiana, quasi non sembra curare, se il gesto, abbozzato come benedizione, stia per tramutarsi in vezzo, e il pretesto risale così a potenza di motto dantesco.

Oltre codeste regole ancora osservate sul punto stesso di eluderle, alcune trasgressioni più portanti mi sembrano imporre non solo la paternità, per quanto solenne; ma anche la collocazione dell'opera circa il 1426, sui tempi della predella pisana. Il 'supermodellato' del manto azzurro era già, è vero, nel manto della 'Madonna in grembo a Santa Anna' che tocca sul '24; ma qui, i capelli quasi albini e il colorito acceso, assolato, in giallo-rosso, delle carni, e le ombre di arancione ambrato nel dorso della mano materna, e i motivi spaziali stupendi trovano confronti soltanto nei piccoli pannelli di Pisa. Del resto tutto il giro dell'opera è di una classicità riconquistata, rappresa (non acerba come nel 'Battesimo dei neofiti' che per me tocca al primo turno dei lavori Brancacci); perciò dopo il primo viaggio a Roma e i sottili esperimenti a sinistra della 'Crocefissione' di San Clemente; e prima di quella ripresa degli affreschi al Carmine che ci darà la violenta maestà dell' 'Adamo ed Eva' e del 'Tributo'. S'è già notato lo spostarsi del gruppo nell'etra dorata, come un tronco che stia crollando lievemente, perchè intaccato al ceppo; ma ora si può dire dello scollo della Vergine in curva ripida come un epistilio che giri in tondo; o dell'armilla ideale che le braccia del Bimbo creano intorno al braccio della Madre: motivo ripetuto in minore dalle manine che sembrano andar misurando il polso materno, stampandovi, vicinissima, un'ombra di cinabro.

Che poi codesta meditazione, ancora una volta più brunelleschiana che donatellesca, sia prima dell'Angelico e del Lippi giovanissimo e di Domenico Veneziano sarà cosa piuttosto da intuire che da dimostrare. Non tutto può dirsi in parole.

Né potrà sorprendere il silenzio degli scrittori antichi su un esemplare, pure così squisitamente autografo, del grande maestro. Infatti, il formato minuscolo (cm. 18 × 24,4) indica subito la destinazione privatissima del dipinto, sottratto perciò, 'ab origine', all'accesso comune, alla discussione e, dunque, alla fama che ne sarebbe conseguita.

E se mai se ne parlò una volta, questo fu ancora nella stanzuccia-bottega di Masaccio stesso, tra amici e compagni d'arte come il Brunelleschi, Donatello, Luca, l'Angelico, e forse anche, ma come curiosi, il Ghiberti e Gentile da Fa-

briano. Nessun umanista. Quanto agli storici dell'arte ancora non usavano, e neppure cronisti strafalcioni. Né l'Alberti era rientrato a Firenze.

Amorosamente custodito per il suo fine di devozione casalinga, il quadretto riappare così, senza citazioni intermedie (io almeno non ne conosco), dopo più che cinque secoli. Letargo favorevole del resto, se gli dobbiamo la buona sorte di riveder l'opera intatta come una rosa, perché monda dalle insidie dei restauratori troppo ambiziosi.

ROBERTO LONGHI

LA MOSTRA DEL TRECENTO BOLOGNESE

Quasi cent'anni fa, nel 1855, in quel suo 'Cicerone' che intendeva fornire una sobria e durevole traccia per bene gustare le opere d'arte d'Italia, Jacob Burckhardt cancellò fin l'ultimo segno delle pretese di Bologna dotta a un proprio e particolare 'Trecento', affermando che, in quel secolo, 'apparentemente indipendenti da Giotto rimasero solo gli inabili' e, fra questi, soprattutto i bolognesi, 'spaventosamente maldestri e insignificanti'; dei quali anzi, se posti a Firenze, 'non sarebbe neppure il caso di parlare'.

Così pareva chiudersi miseramente la lunga diatriba tra il canonico Malvasia, con le sue impennate temerarie, e i 'vasariani', con la loro mutria seriosa. La traccia del Burckhardt fu infatti seguíta a lungo; purtroppo anche dagli storici italiani che non riserbarono più ai bolognesi se non i minuzzoli sbriciolati dalla loro disattenzione. Fu questa l'epoca dei compendî dove, di questa schiera disgraziata, ci si sbrigava nelle solite 'quattro righe'.

Ma gli ultimi ventincinque anni di studî, preceduti dall'umile, proficuo lavoro dei cercatori locali di documenti e bene fiancheggiati dalle provvidenze conservative e restitutive sulle opere più sfigurate da restauri singolarmente insidiosi, o su quelle bisognevoli, per poter durare, di operazioni anche più radicali (ciò che è avvenuto con il distacco del ciclo murale di Mezzaratta e degli altri affreschi bellissimi, or ora riscoperti in San Giacomo Maggiore) hanno mutato il metro del giudizio sul Trecento bolognese, ponendo con

sempre maggiore chiarezza la opportunità e, infine, l'urgenza di questa Mostra.

Dalla presentazione odierna di circa duecento numeri tra pittura e miniatura, i valori schietti di un'arte certamente locale, non già provinciale, dovrebbero meglio spiegarsi ed entrare stabilmente nel circolo della cultura che più ci sta a cuore, quella degli italiani.

*

Il piano della Mostra si apre presentando, a guisa di preliminare, alcuni aspetti artistici che i trecentisti bolognesi della prima generazione trovarono già in essere e certo meditarono, ora per accettarli e alimentarsene, ora per respingerli e, quasi argutamente, confutarli.

Alcuni e non tutti, perché, ad esempio, non era già possibile esporre in massa il 'romanico', rappreso nelle pietre figurate delle cattedrali emiliane; ma che fu pure il fondamento più sicuro della nuova cultura bolognese se le permise di scavalcare, quasi, il dato giottesco o di riconciliarlo con quell'aspetto più antico.

Il visitatore vedrà invece da vicino quel capolavoro, così poco noto, che è il Piviale inglese di San Domenico; giunto, ancora nel '200, ad offrire ai nostrani un vasto, inedito repertorio di argomenti sacri, vergati secondo lo spirito visionario ed irrealistico del 'gotico' nato in Francia; e, almeno nel ricordo, gioverà accompagnare quell'esempio ai tanti libri 'alluminati in Parisi' che certo spesseggiarono a quei tempi, come strumento di scambio culturale, in questa celebre città universitaria.

Eran vicini i giorni in cui la miniatura bolognese, già viva in pieno Duecento (come alcuni numeri scelti dimostrano), avrebbe visto le carte del giovane Franco 'ridere più' di quelle dell'anziano Oderisi. Stolto pretendere che la Mostra possa finalmente svelare il senso dell'enigma dantesco, proposto nei primi anni del Trecento. Gli esempi miniati qui raccolti, a cavaliere fra i due secoli, come i famosi corali del Museo Civico, la Bibbia venuta da Parigi o il Salterio della Università di Bologna, sembrano suggerire soltanto che a un modo drammatico di vecchio latino in crisi, simile a quello parlato da Cimabue, un altro ne succedette a Bologna, più strettamente bizantineggiante nei suoi inizî, ma presto in grado di rianimare quello stringato classicismo in vivacità di racconto e in nuovo fulgore cromatico: ed è questo che séguita, infatti, con varianti ed aggiunte, per parecchi

decennî nel Trecento. Ma se, dalla probabile consecuzione dei due modi, si possa trarre qualche lume per il chiarimento del problema Oderisi-Franco (oggi meri nomi), non mi arrischierò a divinare.

Anche i pochi esempî dei più antichi pittori di Rimini, già pronti sull'aprirsi del secolo e perciò prima dei bolognesi, non figurano qui quasi che per contrasto e per la felice opportunità di veder avvicinate per la prima volta sotto il nome di Giovanni da Rimini, le due tavolette di Faenza e di Palazzo Venezia.

Certo è, invece, che alla data precisa del 1331, le illustrazioni del 'Pantheon' di Goffredo da Viterbo (anch'esso liberalmente inviato dalla Biblioteca Nazionale di Parigi) dichiarano una poetica affatto nuova che annulla le precedenti, mostrando sì di aver conosciuto Giotto, ma di saperlo riportare sul piano 'romanico,' che è veristico e proverbiale. E, a parte il fatto che esso reca nei primi fogli miniature di mano sicuramente bolognese, se il libro fu miniato in Lombardia non è dubbio ch'esso raffiguri un'unità culturale di 'Lombardia' nell'accezione lata di quei tempi; perché qui è uno degli aspetti fondamentali che anche a Bologna, e contemporaneamente, già si esprimeva in Vitale degli Equi.

*

Così si addentra la Mostra nel suo specifico intento di rivelare la pittura e la miniatura bolognesi attraverso tutto il centennio ed oltre, giungendo infatti fin circa il 1430 quando la cultura che le ha sorrette sembra estinguersi. E ne emergono, con una chiarezza di tratti che non sarebbe stata conseguibile prima, almeno cinque figure di primo piano. Tra il '30 e il '50, Vitale e quel grande, anonimo romanziere in margine ai testi di chiesa e di legge che chiameremo appunto 'l'Illustratore'; tra il '50 e il '70 il probabile Dalmasio, padre del più noto e più scarso Lippo; tra il '50 e l' '80 il maggiore tra i tanti 'Jacopo' operosi nel Trecento locale, verosimilmente Jacopino di Francesco de' Bavosi; alla giuntura dei due secoli Giovanni da Modena, naturalizzato e operoso a Bologna fino alla metà del Quattrocento.

VITALE stabilisce una nuova fisionomia poetica, non per Bologna soltanto, anzi, ove si eccettui Venezia-città, forse per tutto il Trecento padano. Ma il suo percorso, anche dopo le prime essenziali rettifiche che furono gran merito di E. Sandberg Vavalà, è sempre difficile a tradursi in cronologia certa non restando di lui che le tre date sicure, del 1345 per la

'Madonna dei Denti' e i due dipinti connessi, /*tav.* 6/, del '49 per l'affresco di Udine, del '53 per il polittico di San Salvatore. Un discorso legato, che qui non troverebbe luogo distesamente, non potrà fondarsi che sulla decisa refutazione della data iscritta (1351), ma probabilmente alterata, negli affreschi di Pomposa; un ciclo che, per ogni aspetto, raffigura il modo più antico, quasi direi ancora dugentesco, della pittura bolognese. Soltanto a chi riporti quel ciclo almeno un decennio più addietro, e cioè al '41, tornerà possibile situare nella giovinezza di Vitale le mirabili Storie di Sant'Antonio e più tardi, coerentemente, le parti del maestro a Mezzaratta, tanto affini alla Madonna del '45; per seguire poi l'artista nel suo viaggio veneto (1349) di cui è ancora traccia nell'opera del '53, già lievemente involuta. Ma Vitale, che già nel 1331 decorava in San Francesco la cappella Odofredi, aveva ormai dietro di sé un'attività di un quarto di secolo almeno.

Teniamoci però alle opere della Mostra: dove, se mancano alcuni esemplari che pur si desideravano (la 'Coronazione' Stoclet, la 'Madonna' Vaticana, etc.), altri ve ne sono di inediti e sommamente significativi.

Per la prima fase, intanto, lo straordinario 'San Giorgio' di una raccolta di Amsterdam, /*tav.* 4/ proposto dal Dott. Gronau per il nome del maestro, del quale infatti reca la sigla completa e facilmente solubile: VITALIS. Favola tra arcana e selvaggia da precorrere le follie eteroclite di tanti maestri nordici, dai Boemi del Trecento fino a Mattia Grünewald. Voglio dire che questo 'Blaue Reiter' del ghibellinismo bolognese può dare la chiave di molta storia a venire; e, per intenderne l'eccezionalità in quel secolo, giovi rammentare a che diverso modulo, stringatamente classicistico, si tenesse per lo stesso argomento, e negli stessi anni, un pittore veneziano come Maestro Paolo in un dipinto destinato, per l'appunto, a Bologna.

Le altre opere, a tener fermo il perno del 1345 che vale anche, con approssimazione, per i capolavori di Mezzaratta, l'osservatore si proverà a situare, a 'seriare', secondo il suo senno; bastando suggerire che la 'Madonna' Gold o quella di Viterbo /*tav.* 5/ o la 'Crocefissione' Thyssen non sembrano distanti da quella data; mentre il 'Cenacolo' murale di San Francesco, non necessariamente connesso con il documento del '40, sarà anzi più tardo, e deviato, come la 'Cena' venuta dal Museo di Brooklyn, verso quelle formule riminesi che, forse verso gli stessi giorni, interessavano la prima adole-

scenza di Jacopino; e la 'Madonna' Poldi-Pezzoli, con quel suo aspetto di miniatura persiana, alluderà al viaggio del '49, se già rimescola col lirismo 'occidentale' dei bolognesi il lusso 'levantino' dei veneti. Tra il '45 e il '50, infine, occorrerà porre anche la squisita 'Adorazione dei Magi' del Museo di Edinburgh, che prima si riteneva fra le cose più antiche; ma che ora è spinta più oltre dalla connessione certa (in un dittico qui felicemente ricomposto) con una tavoletta di 'Pietà' ritrovata in Italia /*tav.* 7/

Né si può tacere che, sia in quest'opera, sia nell'affresco del 1349 a Udine, sono pure accenni di vaga collusione toscana; o provocati da una sosta a Padova, o da più recenti motivazioni forse già riportate a Bologna da un giovane collega di cui si dirà. E gli stessi accenni non mancano, infatti, neppur nel 'Presepio' di quel polittico del '53 a San Salvatore, che è pure apparato, nel totale, alla moda dei veneti e, in certe parti più esili e costrette, assottigliato in figure rampanti secondo i vecchi umori franco-emiliani, che Vitale dunque non rinnega affatto anzi compone col nuovo, e sempre da par suo; così come accorda alla contiguità del giovine Jacopino (l'ha bene indicato l'Arcangeli) qualche tratto della 'Coronazione' di Budrio; anch'essa perciò degli anni più tardi.

Cultura, insomma, complessa e diramata, com'è spesso dei grandi maestri; ma che, soprattutto nel mirabile ventennio '30-'50, dovette premere in essenza, e ad un tempo, su due tasti fondamentali ed opposti: l'uno di verità quasi empiricamente intuita, e scheggiata in abbozzo di schietto sapore 'romanico', come nella testa della 'Madonna dei Denti' e nel suo Bambino incomposto, nel contiguo ritratto dello sdentato, in certi passi di Mezzaratta, nei solecismi del quadro di Viterbo; l'altro di irrealtà vagante, siglata più di lingua 'd'oil' che di 'sì', come nella grande serpentina rampante che regge la stessa 'Madonna dei Denti': dove si refuta tanto la massa calibrata di Giotto che l'aristocratica cadenza senese. Ma che Vitale riesca a rendere squillante l'accordo periglioso, e inaudito altrove nell'Italia del Trecento, lì sta appunto il segno del suo genio.

Anche per il successivo dilatarsi di una cultura figurativa vitalesca, sarà sempre utile tener ben chiare le due fasi successive del grande Maestro. Già nella prima, che culmina a Pomposa sul '40, egli aveva accanto a sé due collaboratori principali (e forse quasi suoi coetanei) che svolgono, e non senza sua traccia diretta, quelle immaginazioni vaganti e li-

bere di favole bibliche, evangeliche, apocalittiche, assai più nello spirito della miniatura 'occidentale' che in quello dell'Italia toscana. L'uno, addirittura incomposto, ma non privo di un certo sbarrato stupore patetico (per esempio nella 'Crocefissione' o nel 'Noli me tangere'), è il medesimo che, qualche anno dopo, firmerà 'Jacobus' quella 'Probatica Piscina' di Mezzaratta che si sperava di vedere alla Mostra, ma è ancora, purtroppo, sulla malsana parete della chiesa. Non ricomparendo altrove, gioverà averlo citato soprattutto al buon fine di tenerlo distinto da un maggiore omonimo che cominciava appena. Il secondo e più ampio collaboratore di Vitale a Pomposa (stretto interprete del maestro sulle pareti della navata maggiore ed operoso in proprio nel 'Giudizio' della parete d'ingresso) è invece quell'Andrea da Bologna che, poco attivo in patria (dove non si vedono del suo stile che la 'Sant'Orsola' in Santo Stefano, alcuni altri affreschi staccati in Pinacoteca e poco più), firmò nel 1369, e cioè quasi trent'anni dopo, il Polittico di Fermo e, nel 1372, la Madonna di Corridonia; entrambi venuti alla Mostra. Qui, fra i tratti un po' tardi e involuti di questo pittore vagante, l'osservatore attento saprà ancora ritrovare qua e là i ricordi certi delle liriche filature che diramavano a Pomposa nelle scene apocalittiche o nella 'Scala di Giacobbe'.

Ve n'è dunque a sufficienza per non confondere questo primo con il secondo Andrea da Bologna, o de' Bartoli, pittore di fiducia del Cardinale Albornoz per cui operò nel Collegio di Spagna, e ad Assisi nel 1368: ma con un fare tutt'opposto a quello del suo omonimo: di un verismo anzi tutto grottesco, di una narrazione brutale, tutta episodio, come si legge alla Mostra nella 'Dormitio Virginis' venuta da Ancona. È probabile che questi umori un po' spessi del secondo Andrea fossero, in origine, fomentati dalla libertà del grande 'Illustratore': come proponiamo di chiamare lo straordinario miniator bolognese già identificato dalla critica sotto quella designazione di 'Pseudo-Nicolò' che, se giova a distinguerlo dal suo fecondissimo seguace Nicolò da Bologna, non riesce però né a situarlo, né a dar conto del suo genio.

'L'Illustratore' (ché tale egli fu per antonomasia) era già al colmo dei suoi mezzi verso il '40, quando, per l'appunto, andava illustrando i libri di culto e di legge come se avesse a mano i più affascinanti racconti popolari. Mancano purtroppo alla Mostra i tanti suoi fogli bellissimi della Bi-

blioteca Vaticana, ma da quelli esposti, soprattutto da Padova e datati del '43, l'osservatore potrà farsi una giusta idea delle sue doti che non trovano paragone in Italia. /*tav.* 8/ Miniatura, che è di solito vocabolo addetto alla più diligente sedulità, è per lui, invece, creazione libera di vita immaginosa, coloratissima che, persino nei margini e negli interstizi fra le colonne dello scritto, sa fruire della 'libertà dal fondo d'oro' (ciò che non riusciva alla pittura sacra) e rende al bianco del foglio un presagio tonale d'aria vera dove schiocca il mantelletto del viandante, si appuntisce la berretta del goliardo, si leva il bastone del cacciatore di frodo. Un libro che raccogliesse, ingigantendoli, codesti episodî minuscoli e smaglianti, rivelerebbe un aspetto nuovo del nostro Trecento; un incredibile documentario proverbiale che, più ancora che dal miniatore del 'Pantheon', par sorgere dagli 'enojos' più antichi della valle padana; e, per il séguito immancabile, gioverà non soltanto, come s'è detto, per il secondo Andrea, sì anche, ed importa di più, alla svolta improvvisa della maturità di Jacopino.

*

Ma si parlava del séguito di Vitale. Accanto alla sua seconda fase, intorno al '50 o poco oltre, e per qualche decennio, compare a tratti in Bologna una terza figura, e questa di pittore proprio, che dalla Mostra viene quasi per intero rivelata: il supposto 'Dalmasio'.

Punto di avvio per il recupero di questo nobile maestro è nella 'Crocefissione' n. 160 della Pinacoteca, durata a lungo sotto il nome del solito Jacopo, cui non conviene, mentre collima con molte altre cose, chieste e quasi tutte ottenute per la Mostra: la 'Crocefissione' della raccolta Acton, già attribuita a Vitale; la 'Madonna' che fu già a Imola in casa Del Pero ed oggi è di M. Kirk Askew a New York; l'altra 'Madonna', da chiamar quasi 'del tappeto volante', passata dalla raccolta Griggs al Museo della Yale University a New-Haven; la 'Flagellazione' /*tav.* 9/ della Kress Foundation di New York; la nobilissima 'Deposizione dalla Croce' già nella raccolta Costabili ed ora in quella dei Duchi Visconti di Modrone a Milano; i fieri Santini entro polilobi, venuti dal Museo di Detroit e legati a una serie assai più numerosa, oggi dispersa in più luoghi.

Questo vero artista, di nascita sicuramente bolognese e vitalesca (come traspare quasi da ognuna delle opere esposte), rivela tuttavia d'aver quasi súbito stretto legami con la

cultura toscana, anzi fiorentina, della generazione degli Orcagna. Stila infatti più severamente le sue composizioni, acuisce e delimita con più calma il contorno, si prova a subordinare i colori al rapporto plastico, smorzandoli in confronto alla gamma vivida dei 'fauves' bolognesi. Viene perciò fatto di rammentare che, già in quel decennio, dimora ed opera in Toscana il bolognese Dalmasio. L'ipotesi per me stringeva da quando, verso il 1933, mi accorsi che a questa stessa mano appartenevano, addirittura in Firenze, gli affreschi con le storie di San Gregorio in Santa Maria Novella. E stringeva ancor più quando il professore Offner, che però parlava senza alcun sospetto 'bolognese', mi confidava che agli affreschi fiorentini potevano riunirsi anche quelli (purtroppo sguerciati dal restauro moderno) nel coro di San Francesco a Pistoia. Ma Pistoia, dicono i documenti, era la dimora abituale di Dalmasio in Toscana e il circolo, pure restando sul piano dell'ipotesi, sembra chiudersi bene. Così, questi eccezionali dipinti (alcuni dei quali, anzi, collegati anche materialmente in origine), venati insieme di severità toscana e di fantasioso umor bolognese (vedasi la 'Flagellazione'), esprimerebbero la prima inserzione di motivi giotteschi a Bologna, per cura di Dalmasio.

Il caso di questa figura nobilissima, ormai recuperata almeno nelle opere, comunque si chiamasse, corre, per così dire, accanto all'altro che io aprii nel 1928 e che servì anzi a riscuotere l'assopimento degli studiosi sul Trecento di Bologna: ed è il problema del 'PITTORE BOLOGNESE DEL CAMPOSANTO DI PISA'. Dopo la mia prima intemperanza (durata poco tempo, del resto) nel riferire quel ciclo famosissimo a un Vitale in verità troppo progredito oltre i suoi termini naturali, il problema è tuttora ben vivo e sempre 'al banco'; giacché sulla prevalenza degli aspetti emiliani, anzi bolognesi, negli affreschi celeberrimi, vedo convenire persino coloro che amano insistere, senza perché, sul nome del pisano Traini dal quale non è strada a quei dipinti.

Il grande, violento, quasi insolente pittore del Camposanto e delle due figure superstiti in San Paolo a Ripa d'Arno, non si incontra altrove in Italia salvo che in due affreschi con una 'Santa Caterina' e un 'San Giorgio' nel Battistero di Parma; ciò che viene a rafforzare la certezza della sua nazione emiliana; ove questa non fosse, del resto, già palese dalla corposa, illusiva evidenza delle cose, dalla vigoria fantastica del racconto in cui a Pisa si traspongono anche i dati della composizione toscana, anzi orcagnesca,

sulla quale, verso il '60, gli era stato probabilmente ingiunto di esemplarsi. Ed i frammenti del 'Giudizio Finale', qui potuti esporre per la cortese sollecitudine della Soprintendenza pisana, dopo il distacco operato sulle parti superstiti dall'orribile disastro della guerra, si troveranno, io sento, quasi in famiglia accanto agli affreschi di Mezzaratta, ai racconti grassi di Nicolò da Bologna, di cui è qui buona scelta, alle storie eremitiche di Cristoforo, e, soprattutto, alle cose del supposto 'Dalmasio', del quale l'ignoto autore del Camposanto fu certamente un coetaneo, verosimilmente un amico.

*

Apertasi così, con questi due vivissimi artisti, una crisi, direi, di polemica linguistica tra Bologna e la Toscana, il pericolo poteva farsi sensibile, non fosse che un altro pittor bolognese, cresciuto anch'egli fra il '50 e il '60, il probabile Jacopino di Francesco, lo sventò tenendo altro viaggio. La prima tappa lo portò verso i grandi pittori di Rimini, ch'erano ormai sul finire, ma ch'egli rimeditò dagli esempî più antichi, attraverso quelli di Francesco operoso a Bologna verso il '30 (e alla Mostra ve n'è qualche esempio), a quelli di Pietro e di altri della stessa generazione; fra cui, per ipotesi, l'autore del piccolo 'Battesimo di Cristo' pur esso qui esposto.

Di questa prima fase di Jacopino, così altamente consentanea all'epos arcano e anticheggiante dei riminesi, si possono indicare alla Mostra, con molta verosimiglianza, il dittico della Pinacoteca con 'Storie di Cristo', la 'Madonnina' della Raccolta Saibene che rievoca un modulo dugentesco ritentato da Jacopino anche più tardi nel quadro di Santa Maria Maggiore a Firenze, i piccoli affreschi frammentari concessi da Giorgio Morandi e il mirabile dipinto murale di San Giacomo Maggiore con la rappresentazione assai rara di un soggetto di epopea così tipicamente iberica da far sospettare il suggerimento dell'Albornoz: 'Il Santo che trascina gli Spagnoli alla vittoria sui Saraceni nella battaglia di Clavijo'. E la fase culmina, già investendosi del vecchio espressionismo locale, nella piccola 'Incoronazione' della Pinacoteca e nelle tavolette, ad essa in parte connesse, che furono dei Gozzadini ed ora son qui tornate temporaneamente per concessione della Kress Foundation. Già questo primo tempo ci mostra all'opera uno dei grandi spiriti del nostro Trecento in pittura. I balestrieri schierati e i Sarace-

ni scavalcati nella battaglia di Clavijo, la favola, di così delicato orrore, dei persecutori trafitti e accatastati nel 'Martirio di Santa Caterina' in succhi d'inchiostri pallidi, di verde, di viola, di lacca, sono fra le grandi memorie figurative del secolo /*tav.* 10/.

Fin qui, però, il pittore è ancora in essenza un 'cugino dei riminesi', come lo chiamai, per trasparente enigma, nelle mie prime ricerche, non desiderando equivocare fra i tanti Jacopo allora circolanti a Bologna. Ma già allora quasi non dubitavo che egli ne fosse uno, giacché 'Jacobus' è firmata a Mezzaratta la 'Circoncisione' (oggi alla Mostra) dove almeno il ritrattino del committente sembra appartenergli. E ammetto anche che dalla collimazione cronologica fra i tanti documenti che dànno a Jacopino di Francesco un posto preminente nella pittura locale fra il '60 e l' '83 e l'alta statura del nostro pittore, fiorente appunto in quei decennî, torni più che probabile ch'egli fosse proprio una persona sola con Jacopino di Francesco dei Bavosi.

Mancano purtroppo alla Mostra alcune cose che meglio potrebbero alludere alla sua svolta successiva, al suo progressivo rientro nell'àmbito bolognese, come, per esempio, la 'Crocefissione' Johnson a Philadelphia e la tragica 'Crocefissione' di Moulins; ma la lacuna è compensata dalla presenza del drammatico 'Crocefisso' di San Giovanni in Monte, assai bene commentato dall'Arcangeli e che già ci introduce all'aspetto maturo dell'espressionismo tra umoresco, sarcastico e selvaggio che domina nei paliotti della Pinacoteca di Bologna.

I restauri condotti negli ultimi anni su queste opere, ne hanno migliorata la leggibilità generale, ma non potevano purtroppo recuperare quanto era stato abraso in precedenza. L'osservatore dovrà perciò appoggiarsi con più fiducia nel paliotto quasi integro della 'Coronazione fra quattro Santi', due dei quali, Naborre e Felice, per la loro insuperata felicità di ritratti immaginari, meriterebbero, e certo via via acquisteranno, fama universale /*tav.* 11/. Con più cautela si leggerà invece, attraverso gl'imbratti, nel paliotto della 'Morte della Vergine' dove il discorso impastava, da grande maestro, le locuzioni antiche della cerimonia funebre e le popolarissime del 'Presepio' coi plotoncini affiancati di angeli in ceralacca, o della 'Fuga in Egitto' con la palma 'piangente' e il San Giuseppe in berretta. Dello stesso momento, e più decifrabile, il paliotto con la 'Presentazione al tempio' e la vita quotidiana dei Santi: le librerie di legno crudo degli antichi

professori universitari (che son poi i santi dottori Agostino e Gerolamo), l'assistente che scosta la tenda sull'oro; ma, d'improvviso, l'urlo di pietà selvaggia della Vergine sul Cristo morto.

Come si vede, Jacopino ha qui cancellato l'arcana legatura del suggerimentc riminese e ritorna in seno alla sfrenata fantasia di Vitale giovine e alla icastica vivezza del grande 'Illustratore'. Ne viene un discorso che è per tutti, misto fra opere e giorni: una cronaca minuta, scritta in corsivo ma che spazia dagli aneddoti del leone con la zampa ferita o dei 'primitivi dugenteschi' raccolti dall'eremita e da Santa Caterina (in una tavoletta qui esposta, degli stessi anni), fino all'aspra tragedia della 'Pietà'.

Questo, giovi rammentare, avveniva a Bologna, mentre la pittura fiorentina e senese già si era svuotata nel conformismo grammaticale dei professori orcagneschi e memmiani che pur detenevano la produzione in massa, respingendo ai margini le poche persone vive come Giottino e Giovanni da Milano, legati anch'essi e per tante vie alla più libera cultura padana. Alla quale del resto Jacopino collaborò ripetutamente anche fuori di Bologna: nel 1365 a Pavia, dove purtroppo l'opera è perduta; nello stesso decennio, credo, a Mantova e a Verona dove ancora stupiscono il racconto fra tragico e umoresco della 'Crocefissione' di Palazzo Ducale e la brutalità quasi caravaggesca del 'Battesimo' di Santa Anastasia.

*

La presenza di questo maestro geniale, 'y a esas horas', nel cuore resistentissimo della pittura bolognese, riscatta ampiamente la più stentata vicenda di Simone da Bologna che, amico, parente e procuratore di Dalmasio (e, credo, buon conoscente anche del bolognese del Camposanto pisano), non si servì dei moduli toscaneggianti che per un conformismo generico (si veda ad esempio il grande polittico della Pinacoteca con la 'Coronazione'); e perciò, proprio come in Toscana, non poteva non guadagnarsi il luogo di primo fornitore delle clientele locali; pronto com'era sempre a rispondere alle esigenze della domanda frequente.

La Mostra ha pertanto procurato di escludere i suoi prodotti di mera industria e di indugiarsi sui suoi principî che non erano già scarsi, a giudicare dalla 'Strage degli Innocenti' e dalle altre cose giovanili di Mezzaratta, alla 'Cintola' pubblicata dalla Vavalà, al 'Sogno della Vergine' di

Ferrara, alla 'Madonna della Vittoria' a San Salvatore, cose tutte da scalarsi tra il '55 e il '65 all'incirca.

Del resto, anche più tardi, nella 'Pietà di Giovanni di Elthinl' (c. 1368), nella 'Madonna dell'orecchio', già in San Michele in Bosco (purtroppo rifiutata alla Mostra da proprietari poco riguardosi delle esigenze culturali), nel grande 'Crocefisso' di San Giacomo, nei 'Santi' della Compagnia dei Lombardi, nella 'Madonna di Donna Biagia da Piacenza' (a lungo creduta, sulla fede di una data del 1320 e di una firma false, opera di Vitale giovane, fino all'acuta rettifica di E. Vavalà), nella 'Sant'Elena' della Pinacoteca, nelle anconette di Pavia, di Modena, nell''Incoronazione' già Gozzadini, in quella dell'Opera Pia Zoni, datata dell'82, o nei parlanti ritrattini dei protetti di San Pietro (venuti dalla Fabbriceria di San Petronio), o nella gentilezza rustica del 'Presepio' degli Uffizî, mostra Simone qualche non raro ritorno di fiamma, qualche bella cavata espressionistica, qualche ripresa di meditazione che bene svariano sugli antichi aspetti locali e vietano perciò di escluderlo da una storia coerente.

Un altro pittore di quella generazione, Cristoforo da Bologna, a giudicarlo soltanto dal quadretto firmato di Ferrara, sembrerebbe, lì per lì, del grado e della stretta cerchia di Simone; ma, da una più ampia restituzione del suo percorso, viene invece ad esprimere una cultura più altamente sostenuta.

Aveva probabilmente cominciato a Mezzaratta, tra il '50 e il '60, in alcune delle 'Storie di Giuseppe' (quella della 'moglie di Putifarre' con la corona di traverso è di un gran bell'umore); più tardi, spesseggiando i consiglieri toscaneggianti, parve ravviarsi ma restò sempre narratore vivo ed acceso; le 'Storie di Santa Maria Egiziaca', recuperate or ora a San Giacomo, e qui subito esposte, sono una buona aggiunta alla miglior pittura bolognese fra il '60 ed il '75. Dell' '80 è firmata la 'Madonna di Misericordia' mutilata dalla guerra e che fu già sull'altare di Mezzaratta: dove la colorita vivezza dei ritratti si lega al garbo delle 'Storiette apostoliche' venute da Pesaro o della 'Madonna dell'Umiltà con tre Santi' del Museo di Palazzo Venezia.

Così reggeva Bologna, validamente, ancora nel terzo venticinquennio del secolo. Unico caso di espatrio, in quegli anni, quello di Giovanni da Bologna, passato nel Veneto e presto aggregatosi quasi affatto a quella scuola; sicché la Mostra lo presenta di scorcio quasi per sola ragione di anagrafe.

Era frattanto cresciuto sulla traccia del padre, e però toscaneggiando, il notissimo Lippo di Dalmasio, le cui tante opere, per lo più di destinazione votiva e quasi 'stradale', sono spesso così rabberciate da render difficile un giudizio chiaro sul corso del pittore. È verosimile che il trittico firmato degli Istituti Educativi di Bologna ne raffiguri l'aspetto più 'pistoiese', tanto vi è difficile distinguerlo dai 'nardeschi' contemporanei e più scarsi. Rincasato stabilmente a Bologna sul tardi, verso il '90, quando cioè già si abbozzava l'umore romanzesco e laico del nuovo San Petronio, egli ebbe tuttavia l'animo di rievocare i vecchi motivi paesani nelle sigle delle sue Madonne tra stangone e patetiche, poste spesso sul fondale favoloso di notturni schiarati da un alone etereo e tagliati dalla falce lunare. Prima ancora sarà stata la 'Madonna del velluto' in San Domenico, ma, nell'ordine nuovo, l'esempio più bello è forse la 'Madonna dell'Umiltà' oggi della National Gallery di Londra e perciò non venuta alla Mostra; dove pure non manca, dell'artista, qualche esempio minore.

Più vivo di Lippo, e maturo già sull' '80 è invece Jacopo di Paolo. Un secolo sul finire commemora quasi sempre i proprî inizî, ripiegandosi su se medesimo con una commozione che, rivolgendosi all'arte, non può andar scevra da un certo intellettuale artificio. Questo avveniva un po' dappertutto e spontaneamente, senza cioè bisogno di credere a trapassi da un luogo ad un altro. Il parallelo infatti tra il 'neogiottismo' in Toscana, affidato alle grosse mani di Nicolò di Pietro Gerini, e quello di Jacopo di Paolo a Bologna è infatti soltanto generico. Lo specifico sta nel rilevare che tanto più vivo era l'umor bolognese da far sì che tutto quel che a Firenze si piallava in un povero intellettualismo artigiano, a Bologna, e precisamente in Jacopo di Paolo, si risolvesse almeno in 'manicrismo', che è sempre inclinazione sentimentale attiva sulla 'forma' fino a renderla per eccesso, e almeno simbolicamente, espressiva. Ch'egli poi si rivolgesse piuttosto a Giotto che a Vitale sarà prima il portato della vena apertasi con Dalmasio o delle sue avventure di viaggio; a Pomposa, dove certo gli piacque il Maestro dell'aula capitolare; a Padova, dove sicuramente lo stupirono gli 'sconosciuti' affreschi di Giotto.

Mancano purtroppo alla Mostra i suoi dipinti molto intensi di Mezzaratta (con 'Storie di Mosè'), né si è potuta ritrovare in tempo quella sua bellissima 'Madonna' / *tav.* 12 / che, nella raccolta Chiesa, recava il nome del Guariento;

ma il pubblico apprezzerà il sensibile 'cubismo' del trittichino di Santo Stefano, di toni caldi e come torrefatti, o le due 'Storiette di Martiri' che certo figurarono in un solo complesso e che qui, dopo chissà quanto tempo, si rivedono in contiguità significativa; e potrà anche conoscere l'interessante novità d'un Jacopo di Paolo miniatore — per tutta la sua vita d'artista — ora in toni franchi, 'popolari', ora ridotti e notturni.

Forse che il verosimile viaggio di Jacopo di Paolo nel Veneto, entro l'ultimo ventennio del secolo, fu un'altra delle provocazioni (dopo il più antico passaggio di Jacopino a Verona) per il grosso imbroglio filologico che parla di un Jacopo ora bolognese, ora veronese o padovano, attivo lassù. Nient'altro, io credo, che pittori di nome identico e di mentalità molto affine; non spiegandosi diversamente perché la 'Morte della Vergine' a San Michele di Padova, firmata nel 1397 da un Jacopo da Verona sia addirittura intrinseca dei modi di Jacopo di Paolo. A rendere il nodo più insolubile c'è pure da aggiungere, in quegli anni, a Bologna, l'esistenza certa di un Jacopo Avanzi, identico, anche nel casato, al fatiscente collaboratore di Altichiero. Di quest'altro bolognese (un tempo confuso con tutti gli altri omonimi locali, compreso il maggiore Jacopino) non si conosce oggi che la 'Crocefissione', firmata, della Galleria Colonna, non venuta alla Mostra; e dove, per altro, il pubblico avrebbe potuto cadere in inganno per l'astuta alterazione che ha dato al viso del San Giovanni uno scorcio tra plastico e drammatico da arrogarsi sul Quattrocento, e in particolare su Andrea del Castagno, un anticipo veramente troppo ambizioso. Quanto al resto dell'opera, ancora invariato, esso mostra invece un aspetto tutto affine a Jacopo di Paolo, per ora non recuperabile altrove; nonostante le forti somiglianze indicate dall'altra 'Crocefissione' gentilmente prestata dal sig. Silbermann.

Tanto schiettamente bolognese era dunque l'atteggiamento evocativo e manieristico del 'cubismo' di Jacopo di Paolo, da spiegar bene com'egli si trovasse poi a suo agio quando volle innestarlo alla cultura crescente col primo alzato murario di San Petronio. A quei giorni Jacopo, Lippo e poi, a rimorchio, Pietro Lianori, sulle prime campate e i pilastri della nuova chiesa, andarono parafando romanticamente qualche ultima sigla di Maestà, di Crocefissi o di Santi giganteschi, patroni di viaggi, esorcisti di malanni.

Ma il contatto più determinante per Jacopo è ora con il maggiore poeta di quella cultura, Giovanni da Modena.

Fu lavorando solidalmente accanto a lui nella Cappella Bolognini, tra il primo e il secondo decennio del nuovo secolo, che Jacopo, incaricato della predella e dei pilastrini dell'altare scolpito, venne ad esprimersi con una fluidità nuova senza pure opprimere le sue intenzioni più antiche: ché in questa favolosa 'Storia dei Magi' i colori di nuovo ridono come ai tempi del patriarca Vitale; gli azzurri e i rossi sono indimenticabili, quasi 'fauves'; il ritmo, scorrente.

Fu dunque Giovanni da Modena il propalatore più ardito della cultura del Medio Evo morente, come pur si rivoltava nel grande cantiere di San Petronio, apertosi nel '90 accanto a quello del Duomo milanese: una cultura carica di antiche ricette e pregna di ancora incondite novità; piena di rimpianti per le favole antiche, tanto da rinverdirle in cicli di figurazioni lussureggianti, eppure aperta anche ai sensi drammatici di una nuova vita più aspra e contrastata d'interessi, di costumi, di classi. Ma non eran stati già questi i moventi più profondi di tutto un secolo di pittura, da Vitale, al grande 'Illustratore', a Jacopino? E non sarà per queste rimeditate ascendenze che Giovanni da Modena viene ora a naturalizzarsi senza sforzo come bolognese?

Il visitatore dovrà certo integrare il suo giudizio con una visita al ciclo di Giovanni in San Petronio; ma, anche dal materiale raccolto alla Mostra, molto potrà ricavare sul gran carattere dell'artista: dalla valva di dittico con le 'Stigmate di San Francesco e tre Santi' (unita un tempo a quella della raccolta Aynard prima riferita ad Arcangelo di Cola) /*tav.* 13/, colma di tanto umorismo nel San Giovanni con quei suoi stivaloni sfasciati da pellegrino, alla scavata e smunta 'Madonnina' di una raccolta milanese; ai quattro 'Santi' della Compagnia dei Lombardi; a quelli concessi dagli eredi del Duca Massari e onorati persino di una ascrizione al Pisanello; alle numerose figurazioni di Crocefissi patetici. Di questi, taluni alludono per ipotesi a una sua prima fase (raccolta privata di Firenze), altri sono di un colmo espressionistico, quasi alla guisa di un Boemo (Roma, Palazzo Venezia), altri di un dramma tonante, come in quello che era in San Francesco ed ora è in Pinacoteca. Qui si è parlato finanche di una specie di 'Masaccio empirico'; ma mi chiedo se altro chiarimento non sarà piuttosto da indicarsi nella verosimile amicizia con uno spirito affatto consentaneo e gran frequentatore a quei giorni dell'Emilia e di Bologna: voglio dire Jacopo della Quercia. Qui la critica più avveduta potrà ancora cercare.

Non è ora neppur luogo a dire estesamente che gran peso, questo estremo e gonfiante espressionismo della cultura petroniana, abbia poi avuto per tutta una schiera di artisti disperati e contesi fra reale ed irreale, gran venditori ambulanti di antidoto controrinascimentale lungo tutto il Quattrocento, nelle regioni periferiche e marginali. Qui basti rilevarne già sugli inizî, a Bologna, il netto divario che, in confronto alla cortese squisitezza di Gentile, di Michelino, di Stefano e del Pisanello, risuona con possanza rusticana, quasi come una controparte comunale e di popolo, di fraglia e di corporazione.

Ma l'accenno occorreva per intendere il rapporto talora risolto, talora instabile, che fra codesti due aspetti mirò ad istituire l'ultimo pittore bolognese di qualche rilievo, cresciuto a fianco del grande modenese a Bologna (e forse suo collaboratore negli affreschi Bolognini), eppur pronto, ove l'ambiente mutasse, a seguire anche le mode più cortigiane. È il caso di Michele di Matteo.

Ed è un caso significativo perché, sebbene non scevro di doti, egli non era ormai in grado d'intendere che né popolarità è una cosa con rozzezza, né aristocrazia, issofatto, squisitezza. Anzi proprio a quell'equivoco si lasciò andare al punto da indurre alcuni critici nell'errore di postulare due diversi Michele di Matteo, l'uno grosso che lavora una forma di espressionismo triviale e sbrigativo per le pievi della bassa padana o dell'Appennino emiliano; un altro invece che raffina e adorna nelle serre di corte. Che la persona sia la stessa torna certo quando si rilevi che, pure in codeste più aristocratiche occasioni, i due aspetti sono compresenti. Che non lo siano in parecchi altri casi, sembra riflesso del più stretto limite economico e della conseguente industria deteriore; non potendosi allora darne altro giudizio che di moralità. Ma par giusto che la Mostra, vertendo sull'arte, si sia limitata ad esporre le opere meglio accordate: prima fra tutte, il fulgente polittico di Venezia, verosimilmente eseguito poco dopo il '27 e dove la bilancia fra il precedente di Giovanni da Modena e quello, ammirato a Venezia, di Gentile da Fabriano, è usata con sottigliezza; poi il delicato e pungente 'Segno del Peccato Originale' venuto da Pesaro; il bel 'Crocefisso' della Pinacoteca; l' 'Evangelista' del Museo Davia-Bargellini. Sono presenti anche due 'Santi' del Museo di Pesaro, derivati da casa Ercolani, che, assieme con altra coppia di una raccolta fiorentina, fiancheggiarono, io credo, in origine, la 'Madonna' della raccolta ex-reale di Cotroceni in Rumenia; quella stessa che, nel '700, si stral-

ciò dal complesso per poterla più comodamente sottosegnare col nome di Franco bolognese e con la data del 1312; e così procacciarsi una ben mala carta nella insidiosa battaglia antivasariana a vantaggio di Felsina, pittrice antichissima. Qui invece Michele di Matteo ci spinge quasi oltre i limiti della Mostra, pressapoco ai tempi in cui andava decorando, a Siena, la volta del Battistero; trovandosi, per via dell'identica cultura, in perfetto accordo con quel senese Giovanni di Paolo che portò innanzi lo stesso vecchio spirito, urtato, grottesco e patetico, fin quasi allo scadere del Quattrocento.

*

Fedele ai limiti predisposti, la Mostra non ha preteso dilatarsi, per questa volta, a raffigurare anche i molti riflessi della grande cultura pittorica bolognese nelle regioni contigue, per esempio i molti segni indotti dal passaggio di Vitale nel Veneto, da Udine a Cividale, da Spilimbergo a Vigo e a Venzone. Oltre che per il delicato e intenso polittico dei due trecentisti reggiani, Jacopino e Bartolomeo, venuto da Brera, e per l'altarino del Serafini a Piacenza, due eccezioni soltanto si son fatte, ma sempre di rapido scorcio, per gli esempî più alti ed entrambi modenesi.

Del grande Tommaso da Modena, sorto in terreno vitalesco tra il '40 e il '50 e voltosi sùbito dopo ad espressioni altamente personali, pur non rinnegando la prima fonte, la Mostra (frustrato il desiderio di presentarne un'opera quasi sconosciuta com'è lo stupendo reliquario di Baltimore) ha dovuto restringersi all'esempio giovanile di Modena, all'altro di Bologna e alla grata opportunità di presentare un piccolo ma certo esempio della sua attività di miniatore che traluce anche (come ha per prima avvertito la Dott. Montuschi) dal mirabile libretto di Forlì. Di Barnaba, con miglior fortuna, si è potuto invece presentare proprio l'opera di gioventù che più lo rivela intento alla poetica vitalesca, ed è il bellissimo dipinto della raccolta Fila, ispirato dal 'Noli me tangere' che di Vitale fu nella raccolta di Lord Lee. Come poi Barnaba, nei suoi molti viaggi, agganciasse questa prima ascendenza bolognese coi bizantinismi fiorenti a Venezia e a Genova, e, soltanto sul tardi, con alcuni aspetti senesi conosciuti a Pisa, è, via via, evidente nei quadri esposti di Modena, di Torino e delle raccolte comunali di Bologna.

*

Ed ora. Se il percorso è stato netto o almeno senza gravi errori (quanto alle mancanze, si voglia indulgere alla esi-

guità dei mezzi a disposizione), dalla Mostra dovrà comunemente ricavarsi una idea nuova di questa singolare pittura bolognese; ma è un'idea che difficilmente potrebbe esprimersi se non in contrasto (non dico in polemica) con la rimanente arte italiana di quel secolo.

Il Trecento di Bologna ha intanto radici ben profonde nel sottosuolo romanico della valle padana. Questo è il primo punto che gli dà la forza di rifiutar quasi affatto il volgare illustre creato in Toscana. Anche i vocaboli assunti da Giotto, tornano qui a legarsi all'enorme solecismo romanico, alla brillante sospensiva dell'anacoluto gotico. Sarà questo il volgare bolognese tanto apprezzato da Dante, nella prima parte del 'De Vulgari Eloquentia', fra tutti i dialetti d'Italia? O, anzi, la mescolanza fra i due parlari diversi, quello di Strada Maggiore e l'altro di Borgo San Felice? Verrebbe fatto di credere che sia così quando si avverta ai due aspetti opposti che, nei momenti migliori, si accostano, senza volersi fondere, nel 'trovare aperto' dei trecentisti bolognesi: realtà immediata, impugnata in abbozzo, da un lato: dall'altro, in affinità con il modo parigino, un'ala lirica, che appuntisce e sublima in erta fantasia i frammenti di quella realtà, da farli sembrare quasi un'interiezione, un'istante di lucidezza entro il sogno vagante.

Così, come già intuiva stupendamente il Lanzi, si rifiuta a Bologna la bilancia, il 'compartimento' dei fiorentini non solo, ma anche l'aristocratica cadenza dei senesi. L'estro è qui libero in tutto, anche nel credere che, per tratti, il vero sia vero. Ci si aiuta con i gesti, i nessi, le interiezioni, i proverbî, per una parte; poi, dalla verità così abbozzata, si trapassa talora a una vagheggiata inverosimiglianza. Accanto al folle balletto degli angeli del 'Presepio' o al 'sogno della Vergine' di Vitale a Mezzaratta, chi mai rivelò d'acchito la vita credula e crudele, mistica e sensuale di quel tempo bolognese con più forza del grande 'Illustratore', o di Jacopino?

Pronta al peccato e pronta al pentimento; a cacciarsi nelle stufe dell'inferno e ad arpicare nei paradisi più assurdi; pronta alla verità come all'utopia, è, quella di Bologna, una pittura dichiaratamente umana e perciò, nella migliore accezione, popolare. Di una Madonna di Giotto diceva il Petrarca che gli ignoranti nulla intendono, mentre stupiscono i dotti. Ma nel Vitale della 'Madonna dei Denti' o delle 'favole di sant'Antonio', nei fogli migliori del grande 'Illustratore', o nel 'martirio di Caterina' di Jacopino, a

me sembra possano pianamente leggere 'i più'. Ed è forse per questo che gli specialisti, che sono i meno, ma ai quali la società, per difetto di struttura, ha pure lungamente devoluto il cómpito di commentare l'arte (e col bel risultato poi, di vederla spesso distorta a dottrina esoterica) ci potranno anche aver detto cose molto sottili sulla gravità sintattica di Giotto e sulle cortesi cadenze di Siena; ma, quanto alla pittura bolognese, così brutalmente sincera e impulsiva, e la cui forma non sembra potersi misurare che dall'interno, non l'hanno ancora voluta intendere.

La Mostra ora aperta, potrà forse chiarirli.

COMMENTO ANTOLOGICO

ALLA FORTUNA CRITICA DEL TRECENTO BOLOGNESE

A commento retrospettivo del saggio precedente si riportano qui, dal Cinquecento ad oggi, i brani più importanti per intendere quale sia stato il metro e il corso dei giudizi critici sul Trecento Bolognese. Le citazioni vertono, perciò, soltanto sull'atteggiamento di principio, non sui risultati particolari qua e là ottenuti nel riordinamento attribuzionistico delle opere. Per esempio, il Cavalcaselle ha meriti notevoli in questa parte, ma qui ci riguarda soltanto il suo giudizio negativo per quel che ha pesato sul significato della ricerca ulteriore.

1568 – G. Vasari – Dalle 'Vite' a pag. 139, t. II, dell'Ediz. del Milanesi, nella 'vita' di Niccolò di Piero scultore e architetto aretino.

La citazione dei bolognesi – Ed il suo ritratto [di Niccolò di Piero] fu fatto da Galasso ferrarese suo amicissimo, il quale dipingeva a que' tempi in Bologna a concorrenza di Iacopo e Simone pittori bolognesi, e d'un Cristofano, non so se ferrarese, o, come altri dicono, da Modena: i quali tutti dipinsono, in una chiesa detta la Casa di Mezzo, fuor della porta di San Mammolo, molte cose a fresco. Cristofano fece da una banda, da che Dio fa Adamo insino alla morte di Mosè; e Simone e Iacopo trenta storie, da che nasce Cristo insino alla cena che fece con i discepoli; e Galasso poi fece la passione; come si vede al nome di ciascuno che vi è scritto da basso. E queste pitture furono fatte l'anno 1404. Dopo le quali fu dipinto il resto della chiesa da altri maestri, di storie di Davitte, assai pulitamente. E nel vero, queste così fatte pitture non sono tenute se non a ragione in molta stima dai Bolognesi; sì perché come vecchie sono ragionevoli, e il lavoro essendosi mantenuto fresco e vivace, merita molta lode.' [*Si noti che questa menzione distratta dei trecentisti bolognesi è aggiunta soltanto nella seconda edizione delle 'Vite'* (1568) *per riparare in qualche modo alla totale omissione nella prima* (1550)].

1678 – C. C. Malvasia – Dalla 'Felsina pittrice', 1678, p. 16:

Vitale da Bologna – Potrà più sotto, passata la metà del monte, nello scendere a basso, considerati anche que' Santi di sua mano [di Vitale] lateralmente al muro appesi, vederne una simile entro una Chiesuola, detta comunemente la Madonna dei Denti. Ella è, come la sopradetta, sull'asse, e altrettanto, come la suddetta, egregiamente conservata, ammirandosi e nell'una, e nell'altra un colore di carne così fre-

sco, che sembra di pochi giorni impastato, e il manto di un azzurrino così vivace e brillante, che somiglia (massime tutto tempestato di griffi d'oro, quasi di fiammeggianti stelle) un pezzo più tosto di Cielo, che un finissimo oltramare; e sotto di essa scritto: *Vitalis fecit hoc opus* 1345.

E questo è quel Pittore, al quale con molto più di ragione potrei anch'io dire, aver grand'obbligo l'Arte, e molto dover gli Artefici, come quello, che virilmente scossa la pusillanimità de' passati, e quell'antica rozzezza spogliatosi, insegnò l'arrischiarsi a sollevati pensieri, e speculare peregrine invenzioni; a dar moto, e vita a quelle per prima sì intere, contornate, ed insulse figure; e non meno operando col discorso, che faticando con la mano, star attaccato al vero, e scherzar col verisimile'.

Pag. 19: *Gli affreschi di Mezzaratta* – '.... di simili ghiribizzi [simili, egli intende, a quelli vantati dal Vasari negli affreschi del Lorenzetti e dello Starnina], e pensieri quanti ne potressimo noi osservare in questa Casa di mezzo nelle sudette storie di Iacopo, e di Simone? già che d'andarne iscoprendo, e notando non isdegnarono a' loro tempi anch'essi il Primaticcio, il Tibaldi, non solo, ma ultimamente ancora gli studiosi Carracci, soliti chiamare queste fatture: erudite goffezze, quanto atte a guastare il buon gusto, altrettanto pronte a risvegliare l'intelletto?'

1686 – F. Baldinucci – Da: 'Notizie de' Professori del disegno', 1686 (a pag. 216 dell'Ediz. del 1845).

Vitale da Bologna – 'Il Baldi, citato da Carlo Cesare Malvagia nelle Vite dei pittori bolognesi, afferma essere stato questo [Vitale] un diligentissimo pittore, e d'aver condotte le cose sue con molta delicatezza, il che non apporterà meraviglia a chi bene intende l'arte, supponendosi essere egli stato discepolo d'un pittore, che era in uno stesso tempo, per quanto permetteva quel secolo, eccellente miniatore; ma io però col parere di ottimi pittori pratichissimi pure delle pitture della città di Bologna, non dubito di affermare, ch'egli fosse stato discepolo o del nostro Giotto, o de' suoi scolari, giacchè nell'opere, che si dicono sue, in tutto e per tutto si riconosce quella loro maniera.'

1789 – L. Lanzi – Dalla: 'Storia pittorica della Italia', 1789 (Ediz. del 1809, vol. V, pag. 10).

I bolognesi del Trecento – 'Gli allievi migliori, che Franco fece alla sua scuola, a detta del Malvasia, sono un Vitale, un Lorenzo, un Simone, un Jacopo, un Cristoforo; le cui pitture a fresco restano tuttavia alla Madonna di Mezzaratta. È quella chiesa rispetto alla scuola bolognese ciò che il Campo Santo di Pisa rispetto alla fiorentina; uno studio, ove competerono i miglior trecentisti che fiorissero in queste bande. Non han costoro la semplicità, la eleganza, il compartimento, che fa il merito de' giotteschi; ma vi è una fantasia, un fuoco, un metodo di colorire, che il Bonarruoti e i Caracci, considerato il tempo in cui vissero, non gli ebbono a vile; anzi cominciando quelle pitture a guastarsi, ne consigliarono e ne promossero il ristauro.'

Pag. 13: *Cristoforo* – 'Ne han pure [di Cristoforo] i Sigg. Malvezzi una tavola copiosissima di Santi compartita in dieci divisioni. Rozzo è il disegno delle figure, languido il colorito, ma vi è pure un gusto non derivato certamente da' fiorentini, ch'è il nodo principale della questione.'

1811 – D'Agincourt – Dalla: 'Histoire de l'art par les monuments,' 1811 (Ediz. ital. del 1827, vol. IV, pag. 448).

I trecentisti bolognesi – 'Sebbene né Oderighi né questo Franco non abbiano lasciato in questa città nessun quadro di un'autenticità inconte-

stabile, sono nulladimeno opere ben riconosciute dei numerosi allievi di quest'ultimo, che servono ad illustrare il momento del rinascimento nella scuola bolognese.'

Pag. 450: *Vitale da Bologna* – 'Questo maestro [Vitale] divenne in quest'epoca il capo di una scuola. Egli adoprava nei suoi grandi quadri lo stesso fare, che nella miniatura. Il suo pennello aveva una soavità, che il tempo non ha intieramente alterata, e di cui questa Vergine [La Madonna dei Denti] offre un esempio notabile.'

1855 – J. Burckhardt – Da: 'Der Cicerone', 1855 (a pag. 780 della ristampa del 1907):

Nullità del Trecento bolognese – 'Apparentemente indipendenti [da Giotto] rimasero solo gli inabili. Tra i settentrionali, i bolognesi dovettero essere nel modo più assoluto e totalmente esclusi dell'influenza della scuola fiorentina. Ma la loro attività e abilità pittorica nel XIV secolo è spaventosamente maldestra e insignificante. Il più antico di essi, Vitale, un contemporaneo di Giotto, in un quadro della pinacoteca di Bologna (Madonna in trono con due angeli, del 1320) è almeno dolce e aggraziato alla maniera senese, così che ci si ricorda di Duccio. Gli altri, per metà giotteschi, per la maggior parte sono così scarsi nelle loro opere su tavola, che a Firenze di loro non sarebbe il caso di far parola. E lo stesso modo di procedere, la stessa assenza di talento rimane il contrassegno della scuola fin oltre la metà del XV secolo.'

[*Tale giudizio negativo è ripetuto anche nelle edizioni seguenti, con poche varianti per quanto riguarda i singoli pittori; nell'edizione del* 1864 *si dice per esempio che, dopo il senesismo di Vitale, gli altri, soprattutto Simone sono* '*mezzogiotteschi*'].

1864 – G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe – Dalla: 'Storia della pittura in Italia', 1864 (a pag. 52, vol. IV dell'Ediz. ital. del 1900):

I bolognesi del Trecento – 'S'andrebbe assai delusi, se fidandoci alle belle e colorite affermazioni del Malvasia s'avesse a credere, che fra i pittori della Scuola Bolognese durante il secolo XIV qualcuno sia vissuto di molto valore e pari rinomanza. Anche questa scuola, se ebbe una propria maniera e una sua speciale fisionomia che può quasi dirsi una derivazione della Scuola Umbra, come fu anche pei pittori contemporanei di Ferrara e di Modena, ebbe però sempre, per tutto il XIV secolo una importanza affatto secondaria. E benché Giotto sia stato a Bologna e vi abbia dipinto, pure non sembra che egli abbia esercitata influenza bastevole da indurre i pittori bolognesi ad allontanarsi dalla tradizione del vecchio loro tipo, e dal metodo dell'antica esecuzione tecnica dell'arte locale.'

1902 – A. Brach – Da: 'Giottos Schule in der Romagna', Strassburg, 1902, pag. 95:

Formazione della pittura bolognese – 'Qui si cercherà di dare lo svolgimento della pittura bolognese, fondandoci sull'opinione che anche a Bologna l'azione di Giotto si esercitò, se non come rottura con la vecchia tradizione, almeno come apporto di forze nuove nel vecchio organismo.'

Pag. 105: *Su Vitale* – 'Egli è in certo modo il capostipite di tutta una generazione di artisti ed è perciò molto importante rintracciare il suo svolgimento e, in esso, il nòcciolo più caratteristico della pittura trecentesca bolognese.' [Seguono osservazioni sull'origine 'umbra' dell'arte di Vitale e sulle sue desunzioni dai Senesi e dai Romagnoli].

Pag. 110: *Conclusione* – 'Non è pertanto giustificato parlare di una

scuola bolognese del Trecento, giacché gli artisti di Bologna non sono che una parte della grande scuola romagnola.'

1906 – T. Gerevich – Dal saggio 'Sull'origine del Rinascimento pittorico in Bologna' (in 'Rassegna d'arte', 1906, dicembre, pag. 178):

Evoluzione del Trecento bolognese – 'La pittura del trecento in Bologna dimostra, dalla prima traccia sicura che ne abbiamo, un'evoluzione che procede ininterrottamente e per discendenza diretta, sempre coerente a sé stessa. L'origine di questa scuola — come persuaderà l'argomentazione stilistica — risale, mediante Vitale, a quella di Siena; la evoluzione successiva, rappresentata dai conati di Simone, aspira consapevolmente all'emancipazione da quell'influsso straniero; mentre nella sua terza tappa, con Lippo di Dalmasio, l'integro carattere della scuola si presenta in tutta la sua potenzialità individuale. Questa scuola già nella sua prima opera sicura, che è ancora sotto la tutela senese, fa sfoggio di attitudini individuali; e, in epoca più avanzata, attesta una fede artistica diversa da quella che predominava a Siena e in altri centri dell'attività trecentista.

Un ricercato effetto decorativo nelle forme e un sentimentalismo un po' affettato nell'espressione precisano il doppio carattere del trecento senese, mentre in Bologna si preferivano semplici forme armoniose e un lirismo sincero e quieto.'

Pag. 180: *Jacobo Avanzi* – 'Il solo *Iacobo Avanzi* ricorre alla maniera del caposcuola del trecento toscano, ma questi è un maestro isolato, di ben mediocre valore, e non fa parte alcuna della scuola bolognese nella sua magnifica evoluzione. L'individualità artistica dell'Avanzi mostra la fusione di due elementi diametralmente opposti: di quello giottesco e dell'altro bizantino. Da una parte disegna i tipi sui modelli di Giotto e sembra, anche nelle sue ombre pesanti, volersi attaccare alla sua maniera; mentre dall'altra nelle sue piccole e sproporzionate figure, assai diligentemente lavorate, nel modo di accentuare i vestiti delle figure principali con pieghe angolose e dorate, nella forma singolare degli alberi, e nella disposizione generale delle scene, egli si palesa seguace degli antichi pittori bizantini. Un altro maestro della stessa epoca che è rimasto indipendente dalla scuola di Vitale, Simone e Lippo, è *Iacobo di Paolo.* Questi, anticamente, fu confuso col suddetto Iacobo Avanzi, benché abbia caratteri perfettamente diversi, senza che egli possa vantare d'una potenza artistica più vigorosa. Sono note distintive delle sue figure, dai visi poco piacenti, l'occhio e la bocca piccoli, il disegno a linee dure, la piega angolosa, la tinta sforzata e rozza ed il color mattone delle carni; in generale possiede il minimo possibile di senso artistico per graziosità e per leggiadria.'

1907 – A. Venturi – Storia dell'arte italiana, V, 1907, pag. 942:

I bolognesi del Trecento – 'Nulla della grand'arte primitiva della miniatura bolognese ha riscontro con le opere de' pittori. Uno solo tra quelli, Vitale da Bologna, può mettersi in rapporto con i miniatori che precedettero immediatamente il fecondissimo Niccolò da Bologna, il quale, a metà del Trecento, inizia le sue numerose illustrazioni di libri corali e di altri codici.

Vitale, conosciuto sotto il nome di Vitale delle Madonne, nella tavola della Galleria bolognese *La Vergine col Bambino* adorata da angioli e da un piccolo divoto, con un'iscrizione alterata nella data; in quella ricordata dal Malvasia e riprodotta dal D'Agincourt con la data del 1345; nell'altra del Museo Cristiano Vaticano, firmata dall'artista con l'indi-

cazione dell'anno abrasa, mostra di seguire le orme de' miniatori bolognesi ne' suoi colori biancastri, nella larghezza del fare, nella pienezza delle forme, nella ricchezza de' particolari. Un seguace di Vitale è probabilmente quel Cristoforo da Ferrara del quale si conserva una *Crocefissione* nella pinacoteca di questa città, e un altro che però raccoglie in sé anche artistiche tendenze marchigiane, Andrea da Bologna, il quale firmò con la data del 1369 il polittico nella pinacoteca di Fermo, e con quella del '72 una *Madonna allattante*, a Pausula: pittore volgarissimo, con luci bianche e ombre verdastre nelle carni livide, con forme grosse e stentate.

Jacobo Avanzi, discendente in linea retta dai pittori riminesi dianzi ricordati, firmò una tavoletta della Galleria Colonna in Roma (*Jacobus de Avanciis de bononia f.*), e lasciò molte opere a Bologna, parecchi affreschi a Mezzaratta, attribuiti a Vitale (l'*Annunciazione*, la *Purificazione*, la *Natività*, le *Storie di Giuseppe ebreo*, ecc.), parecchie tavolette nella Pinacoteca (l'*Incoronazione della Vergine*, n. 744, la *Crocefissione*, n. 160, due storie della *Vita di Cristo*, nn. 257 e 258, indicate come di autore ignoto, il n. 231 tutto rifatto, la *Morte della Vergine*, n. 170, ascritta a Simone de' Crocifissi, e i nn. 167, 168, 170, 363, 364, 384 male o indeterminatamente attribuiti alla scuola bolognese del secolo XIV).

Un pittore inferiore, Simone de' Crocefissi, si può conoscere nella pala d'altare della Galleria di Bologna, n. 474, e in altri quadri nello stesso luogo (la *Coronazione della Vergine*, n. 164; il polittico, n. 163, la *Crocefissione*, n. 162, *Sant'Urbano*, n. 340, il pinacolo di quadro ascritto in generale alla scuola bolognese, n. 380, forsanche il *Giudizio universale* attribuito a Buffalmacco). Altri dipinti del pittore nella pinacoteca di Modena, nella Galleria dell'Accademia di belle arti, n. 260, a Firenze, non ne scemano la triste meschinità. Ben poteva essergli compagno Jacopo di Paolo, uso a dipingere figure ossute, volti dai lineamenti rattratti, ombre carbonose, autore di alcuni quadretti, nn. 10, 11, 211, 367 e 368 della Pinacoteca bolognese, e probabilmente anche di alcuni affreschi a Mezzaratta, nel basso di quelli di Jacopo Avanzi, nella parete a destra dell'entrata. A sollevare da tanta decadenza pittorica sopravvenne Lippo Dalmasio (1376-1410), con parecchie opere assai guaste nelle chiese di Bologna, una gentile *Coronazione della Vergine*, nella Pinacoteca bolognese, una *Madonna col Bambino* ad affresco, nel Palazzo Pubblico di Pistoia, dove mostra la sua derivazione o la sua affinità col conterraneo Andrea da Bologna.

1909 – R. Baldani – Da: 'La pittura a Bologna nel sec. XIV', 1909, pag. 377:

Polemica col Gerevich sul Trecento bolognese – 'Il dottor Tiberio Gerevich, in un recentissimo studio, riconosce che la Madonna di Vitale nella Galleria di Bologna « è qualcosa di più di una semplice replica di quella tipica della scuola senese », perché, tra le altre belle cose, « la flessuosa, troppo sensibile madonna senese si rinvigorisce sotto il clima bolognese », con molto vantaggio — a quanto pare — delle sue mani « più forti, capaci dell'azione » e delle dita che « si uniscono in linee piacenti » (!). Riconosce inoltre delle differenze nell'esecuzione tecnica; ma per spiegare tutto ciò, egli ricorre nientemeno che alla psicologia del popolo bolognese su basi etnologiche; e chiede aiuto agli scavi delle necropoli felsinee, per dimostrare che in quel territorio il placido spirito del popolo umbro agricoltore si conservò inalterato anche sotto il dominio della bellicosa gente etrusca e de' Galli Boi. Questo sarà ben vero, ma non è sufficiente; né saprei se, proprio in conseguenza di ciò, il dott. Gerevich

sia autorizzato a trovare nelle opere dei maestri bolognesi una perfetta scienza delle armonie cromatiche, da fare invidia al più sapiente *divisionista* de' nostri giorni. Via, questo può essere elegante come letteratura, ma per la storia dell'arte è privo d'ogni valore e di qualsiasi fondamento.'

Pag. 484: *Conclusione sulla scuola bolognese* – 'Ecco dunque ciò che vorremmo emergesse dal nostro lavoro: il gruppo dei pittori bolognesi del secolo XIV — eccettuato Jacopo Avanzi — deve apparire allo studioso che tenga debito conto di tutti gli elementi, come una vera scuola a parte, autonoma, animata di vita sua propria, con caratteri ben determinati.

Crediamo di aver mostrato il perché del suo particolare modo di essere; e speriamo di aver messo in chiaro per quali ragioni essa fu mal compresa fino ad oggi da coloro che vollero aggregarla a l'una o a l'altra delle scuole maggiori.

S'ella produsse opere di scarsa bellezza e quasi sempre meschine e grossolane, ciò si deve appunto al volontario isolamento nel quale si chiuse. Per salvarla, sarebbe bastato il comparire di un uomo di genio, capace di scuoter la pigrizia di quegli artisti che si ostinavano a rimaner fedeli ad una tradizione gloriosa, è ben vero, ma destinata essa pure a cedere a la legge inesorabile che incombe a le cose mortali. Ma l'uomo di genio per la pittura bolognese doveva tardare ancora qualche secolo!'

1910 – C. Ricci – Da: 'L'arte nell'Italia settentrionale', 1910, pag. 360:

I bolognesi del Trecento – 'La sincrona [ai riminesi] scuola bolognese ci sembra ancora di minor valore, sì che fra i moltissimi non si fa generalmente menzione che di Vitale Cavalli detto delle Madonne [e qui si riproduce la Madonna con firma falsa], di Simone dei Crocefissi, di Jacopo di Paolo, di Jacopo Avanzi, di Cristoforo seniore (detto anche da Modena o da Ferrara e forse da identificare con Cristoforo di Giacomo Benintendi, le cui notizie si spingono al 1403); e su tutti di Lippo di Dalmasio, che ha dato nome alla scuola per esser salito a miglior fama. Ma egli resta anche negli estremi anni fedele alle formule trecentistiche, quando invece Bittino da Faenza lascia in Rimini buona prova dei suoi tentativi di rinnovamento.

Ma i pittori trecentisti per noi più ragguardevoli di tutta Emilia sono i modenesi. Abbiamo qui parlato di Tommaso [che ha] in Treviso pitture mirabili per tendenza realistica e per nobiltà. Meno monumentale, ma non meno nobile, fu Barnaba....'

1911 – F. Mason Perkins – Da: 'Dipinti italiani nella raccolta Platt' (in 'Rassegna d'arte', 1911, pag. 145):

Sulla serie dei dipinti Gozzadini-Platt-Kress di Jacopino – 'Sebbene danneggiati alquanto, questi dipinti conservano sempre il loro colore originale, caldo e acceso e rivelano nettamente i tipi strani ed individuali, le mosse nervose ed energiche, talmente caratteristiche del pittore, il quale mostra chiaramente, qui come negli altri suoi lavori, la discendenza dai giotteschi romagnoli. Fra i così detti primitivi bolognesi, Jacopo non è certo né il meno interessante, né il meno dotato, sebbene egli abbia ricevuto sinora scarsa ricognizione, ed ancor meno lode, dagli storici dell'arte emiliana.'

1912 – P. Toesca – Da: 'La pittura e la miniatura in Lombardia', 1912, pag. 201:

Miniatura e pittura del Trecento in Emilia – 'Nei manoscritti miniati nella prima metà del Trecento nella regione emiliana le forme bizanti-

neggianti si mutano lentamente, piuttosto per uno svilupparsi loro proprio che per influenza della nuova Arte toscana, riuscendo quasi di preparazione all'opera di Vitale da Bologna e d'altri pittori emiliani. Né diversamente si svolse lo stile della miniatura nella Lombardia, per quanto ci è dato vedere in alcuni codici di probabilissima origine lombarda, della prima metà del Trecento.... Il più importante fra quelli è certamente il « Pantheon » di Goffredo da Viterbo....'

1916 – Woltmann e Woermann – Da: 'Storia dell'arte' (ripubbl. dal Bernath, 1916), pag. 274:

I bolognesi del Trecento – 'Nell'Italia del nord le scuole di Bologna e di Modena rappresentano un gruppo distinto. I bolognesi come Vitale [e qui si riproduce la Madonna spuria del 1320 in Pinacoteca], e Lippo di Dalmasio si mantennero certo indipendenti dalle conquiste di Giotto, ma restano indietro come potenza, e nell'esecuzione inclinano all'affettato, al minuzioso. Nei colori mostrano una predilezione per i toni chiari e pieni, che sono bene un influsso delle pitture bizantine. Un altro trecentista bolognese, Simone dei Crocefissi, è conosciuto attraverso opere firmate. Gli affreschi mal conservati di Mezzaratta, una cappella fuori di città, sono produzioni senza importanza. Qui è anche documentato come maestro Jacopo Avanzi del quale rimangono anche alcuni quadri a Bologna e altrove.'

1918 – K. Woermann – Da: 'Storia dell'arte' (ediz. del 1918, vol. III,), pagg. 498-499:

La portata di Giotto in Alta Italia e la pittura bolognese – 'La grande portata a cui era pervenuta la pittura toscana di questo periodo estese la sua influenza su tutta l'alta Italia. Le figure di eroi di Giotto nel salone del Palazzo di Azzo Visconti a Milano purtroppo non ci sono pervenute, ma il suo soggiorno a Ravenna ha lasciato tracce sicure ancor oggi, i suoi affreschi nel Palazzo della Ragione a Padova stanno per essere liberati dalle sbiancature, e la chiesa dell'Arena a Padova risplende eternamente giovane nello splendore del capolavoro del grande fiorentino. Nessuna meraviglia perciò, che Giotto abbia fatto scuola anche in alta Italia, e che nel XIV secolo, ad eccezione di Venezia, anche qui gli edifici pubblici siano stati adornati di affreschi più o meno giotteschi. Il giottismo urtò anche qui soprattutto con lo sviluppo dell'arte locale, che perseguiva scopi analoghi a quelli della pittura toscana. Ma generalmente la scuola pittorica « gotica » dell'alta Italia, che si può seguire negli scritti del Venturi, del Toesca, di Corrado Ricci e di altri, ha prodotto cosj poco d'importante, che il suo svolgimento può essere qui sfiorato rapidamente.

.... [Fra le cose bolognesi] vi sono gli affreschi con le storie del vecchio e del nuovo testamento nell'Abbazia di Pomposa e nella chiesetta di Mezzaratta presso Bologna, che, in parte firmati, si fanno risalire ai pittori contemporanei della scuola bolognese, conosciuti per mezzo di opere documentate: a un Jacopo degli Avanzi, a un Simone dei Crocefissi, a un Jacopo di Paolo e ad altri.

Questa scuola bolognese comincia con Vitale delle Madonne (della sua mano si trovano nella Pinacoteca di Bologna alcune opere firmate), abbastanza vigoroso, e insieme lezioso, per liberarsi dai legami bizantini, e termina in Lippo di Dalmasio, del quale restano affreschi in S. Procolo e una piccola tavola d'altare del 1394 nella Pinacoteca di Bologna.'

1924 – R. Van Marle – Da: 'The development of the Italian Schools of painting', IV, 1924, pag. 399:

Giudizio sui Trecentisti bolognesi – 'La scuola bolognese del XIV secolo fu tanto produttiva quanto largamente diffusa ed è anzi uno di quei nuclei di cui è stato preservato un gran numero di opere. Ma non fu certo una scuola che producesse i più affascinanti pittori; al contrario, come si vedrà, i maestri bolognesi frequentemente impiegarono una tecnica alquanto cruda e sono più interessanti per la vivacità e il vigore con cui dipingono le loro figure che per il loro senso estetico.'

1927-28 c. – Ojetti-Dami – Dall' 'Atlante di storia dell'arte italiana' Vol. I, pag. 124:

Sui Trecentisti Emiliani – 'Nell'Emilia: a Bologna varii pittori di non gran levatura come *Vitale delle Madonne* [e si riproduce la Madonna spuria e con la firma falsa], *Jacopo Avanzi*, *Lippo Dalmasio*, etc. A Modena *Barnaba* e soprattutto *Tommaso*.'

1929 – E. Sandberg Vavalà – Da: 'Vitale delle Madonne e Simone dei Crocifissi' in 'Rivista d'arte', 1929-1930:

Formazione e sviluppo della scuola bolognese – 'I destini della scuola bolognese nel Duecento e nei primi decenni del Trecento restano finora alquanto misteriosi. Qualche brano di evidenza viene a confermare la tesi del Malvasia: che Bologna per la sua pittura è figlia dell'Umbria, e che Oderisio di Gubbio e Franco Bolognese sono i nessi fra le due provincie. Non desidero rinnovare qui la vecchia controversia, del resto meno controversa di quanto si suol credere, se la miniatura bolognese batta la strada alla pittura di cavalletto e di affresco, o viceversa. Altre importazioni constatate da vari critici richiedono un riconoscimento: l'influsso senese, assai generale, valendo forse piuttosto un parallelismo spirituale che un vero scambio di materiale o di metodo, ma sempre notevole in contrasto alla mancanza sorprendente di specifico influsso fiorentino; l'influsso riminese, assai più efficace e più stretto, influsso che proprio nel breve corso della vita artistica di Vitale viene a deviare dalla sua strada prescelta tutta una ramificazione di arte bolognese, in modo che i suoi seguaci vengono divisi fra tendenze diremo locali (cioè puramente bolognesi) e rimineseggianti: Simone dei Crocifissi seguendo notevolmente la prima linea e portando a conclusione le prime direttive artistiche di Vitale stesso, e lo Pseudo-Jacopo Avanzo, che si muove dalla seconda maniera di Vitale, segnando il punto di massima affinità fra i due gruppi di Rimini e di Bologna.'

Pag. 465: *La Madonna dei Denti* – 'Queste Sante della raccolta Liechtenstein [laterali alla Madonna dei Denti] respirano una stessa aria di ritrosia tutta femminile; hanno le stesse forme ad un tempo flessibili e statuarie; ritmiche, ignare di vera plasticità; richiamando in modo non incerto il secondo mestiere dell'artista che, ricordiamo, fece statue di legno. Vi è già in queste figure, come nella Madonna centrale, quel goticismo precoce (precoce cioè rispetto alle altre scuole italiane di pittura) che appena si accenna a Firenze; quel calmo e moderato goticismo ancora libero di eccessi calligrafici che appare e riappare come un accompagnamento appena sensibile ma persistente e quasi universale, ad arricchire le melodie locali delle varie provincie dell'alta Italia: veronese, modenese e, in modo alquanto diverso, veneziana.'

Pag. 470: *Vitale nel polittico di San Salvatore* – 'L'arte bolognese trecentesca, purtroppo destinata a presto offuscarsi nel più terreno e spesso

caricaturale realismo, si annuncia invece qui in una falsa alba ingannatrice di mite lirismo. Da questa dolce composizione chi potrebbe prevedere le scene di cruda e affrettata volgarità che diventano tipiche dopo meno di una generazione artistica a Bologna? Qui vi è invece un spirito armonioso, degno di una Siena di provincia, e anzi forse veramente in rapporto alla città toscana. Vitale in questa sua prima maniera amabile, Simone dei Crocefissi in appena due o tre migliori e primissimi lavori (ancora da attribuirgli) rivaleggiano col loro vicino Barnaba da Modena, il più senese degli Emiliani, e rappresentano un piccolo filo di delicata poesia, purtroppo presto sopraffatta dalla tipica prosa bolognese.'

Pag. 472: *Carattere di Vitale* – 'Questi.... lavori possono servire come base non troppo inadeguata, per presentarci una figura concreta e nitida di artista imbevuto di un lirismo « alla senese », dotato di un notevole senso coloristico, lineare e decorativo, che raggiunge, forse casualmente, una certa padronanza dello spazio se non del volume, ma che si lascia talvolta trascinare dalla sua fantasia di ricamatore e di ornatista; che è calligrafico piuttosto che veramente nauralistico nei tipi (e notiamo qui il tipo unico per i visi femminili in grande, e il tipo egualmente monotono dei visetti delle figure minori, tondeggianti, dallo sguardo vibrante ed intenso). Egli muove certamente in un àmbito modesto, senza conoscere né desiderare innovazioni. Rispecchia quel prematuro goticismo, inerente all'alta Italia; lo deriva forse in parte dall'influsso francese, sensibile nella miniatura locale dell'epoca. È assolutamente ignaro di giottismo anche nel senso più remoto. Gli Appennini valgono, sembrerebbe, in questo momento più che le Alpi come barriera spirituale, e fra Bologna e Firenze non vi è commercio artistico, l'influsso senese giungendo (se è vero che giunge effettivamente, e qualche volta a me pare che si tratti piuttosto di un parallelismo di indole, senza diretta imitazione) attraverso l'Umbria e le Marche, dove difatti troveremo ormai rivolti gli occhi degli artisti bolognesi per un'ispirazione più immediata che quella senese.'

Pag. 480: *Il Trecento bolognese dopo Vitale* – 'Sembrerebbe che questa fragile personalità sia stata solamente un ostacolo all'invadente volgarizzazione. Ma dopo la morte di Vitale, dimenticato il suo dolce e lirico accento, i suoi concittadini, anche quelli da lui istruiti, si danno a quel brutto e torbido linguaggio volgare, a quel rude dialetto locale, che giustamente pone la scuola bolognese ultima fra le scuole trecentesche dell'alta Italia per quanto è della qualità della sua abbondantissima produzione.'

Ibidem, 1930, pag. 36: *Conclusione sulla scuola bolognese* – 'A considerarla in termini larghi, questa scuola, fondata, sembrerebbe, su impulsi venuti dall'Umbria e quindi da Siena, e d'oltralpe, con un'importante successiva infiltrazione di elementi riminesi, nutrita dall'attività parallela della brillantissima scuola di miniatura, dopo un primo discreto periodo di formazione intorno alla metà del secolo, subisce un continuo e consistente abbassarsi del livello qualitativo, che perdura persino al momento dell'inizio del Rinascimento. La scuola bolognese naufraga sulla roccia del realismo: un realismo precoce non ancora preparato da solidi acquisti tecnici, un realismo non tanto di composizione ma di espressione e di gesto. La tendenza a caricatura, a rapidità e a forza di azione ad ogni costo viene ad annientare nei pittori ogni senso di decoro e di estetica, ogni pretesa, e, sembrerebbe, ogni desiderio di creare ciò che potesse avere un interesse oltre al mero scopo illustrativo, e che potesse sopravvivere per merito intrinseco alle vicende del gusto passeggero.

Possiamo così avvicinarci ad essi solamente da curiosi e da interessati anche nelle stravaganze e nelle leggerezze di un tempo svanito.

Solamente nelle prime Madonne di Vitale (e dobbiamo a queste un pensiero di riconoscenza) sorge dalla monotona serie di tanta frivolità di intento e di tanta incapacità di esecuzione una piccola nota di bellezza, modesta ma purissima, che ci vieta di cancellare il Trecento bolognese dal novero delle buone scuole di pittura. Ma nello stesso tempo esse sono testimonianza di un'occasione mancata, di un talento seppellito, del sacrificio di un'arte, in principio ben degna del termine, agli scopi ignobili di opportunismo e di semplice illustrazione.'

1931 – Roberto Longhi – 'Vitale da Bologna e i suoi affreschi nel Camposanto di Pisa' (conferenza tenuta nel maggio all'Università di Pisa e poi il 5 dicembre all'Istituto Storico-Artistico tedesco di Firenze):

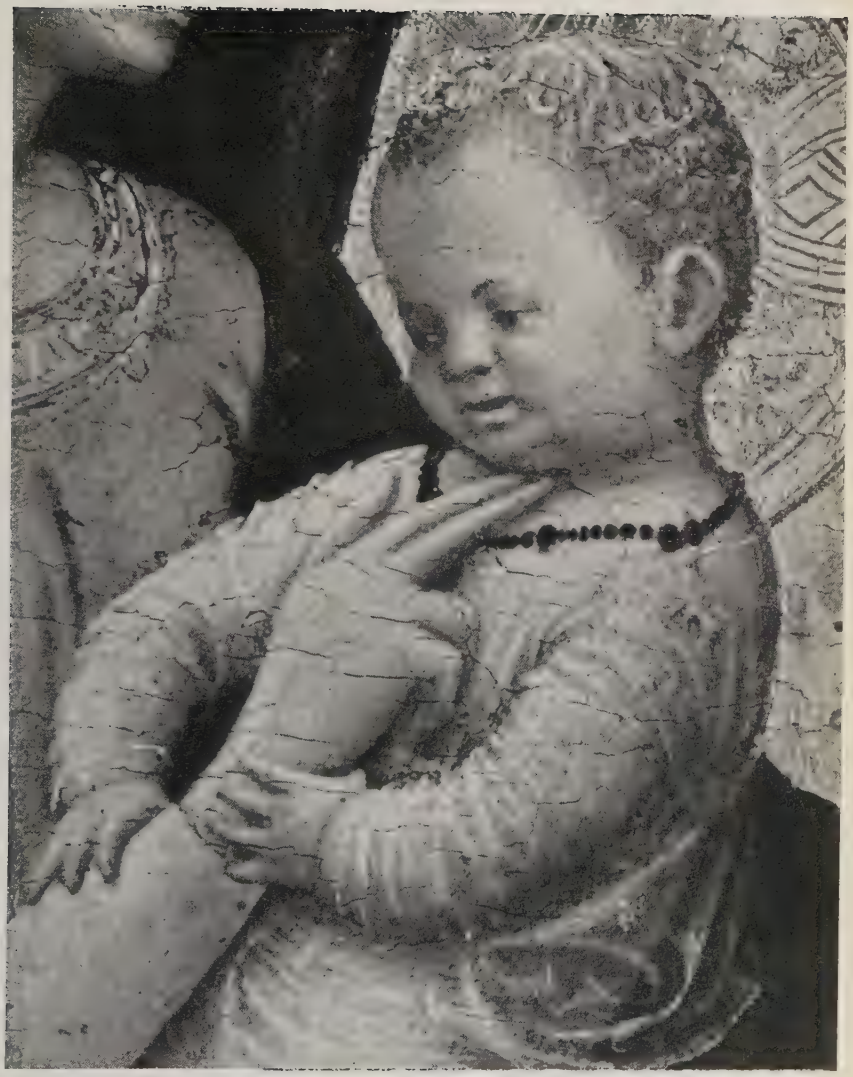
Fortuna storica e cultura del Trecento bolognese – 'È ben noto che modestissimo scanno la critica moderna abbia assegnato alla pittura bolognese del Trecento. Non era questo il pensiero degli antichi. L'intelligenza dei primitivi, creduto appannaggio di noi moderni, non mancò ai nostri antenati secenteschi. Il Malvasia ammira a ragione la vivacità inventiva di Vitale a San Domenico; raccoglie segni preziosi del rispetto che i maggiori secentisti bolognesi professavano per quegli incunaboli; ed in questo io ammiro il Malvasia senza nascondermi che la necessità della guerra antivasariana aveva una parte in simili entusiasmi; e produsse per giunta tanti altri malestri, o misfatti veri, ad imbrogliare troppo per tempo le carte, ereditate poi dalla critica moderna. Codesti storici bolognesi, di documenti avevano bisogno per produrre i quarti della nobiltà pittorica bolognese, e mostrarla più antica della fiorentina; e, non si sa come (ma certo fu una soperchieria cui gli eruditi soggiacquero con delizia) dai paeselli dell'appennino bolognese e giù per la via Emilia a carrettate giungevano nella dotta Bologna, le tavole debitamente firmate dai pittori d'una quasi preistoria: Ventura, Ursone, Franco; non parliamo poi se da Vitale e Simone, Jacobo, Cristoforo e tutti gli altri. Quando non firmarono i parrocchiani eruditi non mancarono i sei-settecentisti a ridipingere; anche questo, talora, per dimostrare quanto moderni e fluenti e progrediti fossero quei loro antichissimi pittori che l'Ottocento volle poi chiamar primitivi.

Giunto un materiale così sconvolto e truccato alle soglie dell'età della critica, sotto gli occhi del Lanzi, egli fu ancora in istato di aggiungere qualche buona osservazione sui caratteri dei vecchi maestri bolognesi; e gli giovò per questo — lui beato — arrivare in tempo a vedere il ciclo di Mezzaratta ancora in essere. Di quelle troppe firme, diffidò spesso; grande ardire a' suoi giorni.

Non riesco a scoprire che meriti reali abbia avuto, in confronto al Lanzi, l'erudizione ottocentesca. Disperse le quadrerie su cui egli aveva studiato, la nuova cultura progressistica tutta dedita a pratiche di restauro spietato, distrusse un buon numero di affreschi di trecentisti, consegnò al giudizio del pubblico quel corridoio di mostri che alloggia i primi bolognesi nella pinacoteca locale, con esempi scelti fra i peggiori e più rabberciati e lasciatene fuori, in piccoli musei secondari, le opere sicuramente vere e belle di Vitale; e, mentre buttava denari nell'infame ripristino del San Francesco, lasciava consumare fino agli estremi quel ciclo d'affreschi di Mezzaratta che il Lanzi dichiarava essere per la scuola bolognese quel che il Camposanto di Pisa è per la fiorentina. Del resto « le Madonne che vide Vitalino » (che così era vezzeggiato il pittore nei suoi primi

1 - Masaccio: 'Madonna col Bambino' *c. 1426*

2 - Masaccio: particolare



3 - Masaccio: particolare

4 - Vitale: 'San Giorgio' *Amsterdam, coll. privata*

5 - *Vitale: 'Madonna col Bambino'* *Viterbo, Museo*

6 - Vitale: 'San Giacomo' (particolare) *Bologna, Coll. Comunali*

7 - Vitale: Dittico con l'Adorazione dei Magi e la Pietà

Edinburgh, Firenze

8 - 'L'Illustratore': 'Sposalizio di S. Caterina' *Padova, Arch. Capitol.*

9 - 'Dalmasio': 'Flagellazione' *New York, coll. Kress*

10 - Jacopino: 'Martirio di S. Caterina' (particolare) *New York, coll. Kress*

11 - Jacopino: 'S. Naborre' *Bologna, Pinacoteca*

12 - *Jacopo di Paolo: 'Madonna e Angeli'* *già coll. Chiesa, Milano*

anni) non sono tanto più spregevoli di quelle « che vide il Perugino », con quel che segue. Ah, perché nessun pensò a commuovere il Carducci e, com'era stato per la chiesa di Polenta, cavargli di mano una bella odicina sonora e patetica pro Mezzaratta. A parte l'autorevolezza indicibilmente maggiore essa sarebbe stata più tempestiva che questa mia invocazione, poco meno che postuma.

Ma a giudicare dallo scetticismo del Cavalcaselle, del Venturi, del Ricci, le fortune dei trecentisti bolognesi si potevan dare per disperate sul cadere del secolo scorso. E restano ammirevoli nei primi decennî del nuovo i tentativi dei cercatori locali di risollevarlo; ma che purtroppo non si estendevano oltre una risonanza regionale. Per compir la disdetta, nell'ultimo sguardo d'insieme alla pittura bolognese del Trecento, quello inserito nella preziosa fotostoria dell'olandese van Marle, ecco il peggiore di quei trecentisti, Simone dei Crocefissi, al posto d'onore; forse perché egli fu immancabile, vigoroso firmatario dei suoi prodotti senza numero.

Ora, sta bene che la pittura antica bolognese figuri indegnamente in sito, come qualità d'arte; pure anche attraverso i peggio di quei cartelloni figurati, di quei « feuilletons » religiosi e votivi, senti ribollire un gergone agitato e popolaresco che, come sempre avviene nella cosiddetta « arte popolare » dovette pure avere i suoi precedenti in una più scelta intenzione estetica. E, per esempio, lo studio recentissimo della Signora Vavalà su Vitale da Bologna ha dimostrato quanto si possa ancora scoprire in un territorio che stava per abbandonarsi alla malaria.

Ai tempi che questo capostipite dei trecentisti bolognesi, andava formandosi alla pittura, cioè intorno al 1325-30 la carta della geografia artistica della valle del Po, era una sola e molto semplice. Sulla grande civiltà ancora attiva e presente del romanico, soffiava da oriente il vento secco e acuto della vecchia e cultissima pittura bizantina di Venezia, mentre da Occidente spirava il vento capriccioso e profumato del gotico delle corti regale e papale di Parigi e Avignone; e s'erano intanto già accesi i due grandi focolari di civiltà Giottesca a Rimini e a Padova. Bologna contava un'icona di Cimabue e vi giungeva, o era in istrada, un polittico della bottega di Giotto; oltre le possibili visite, oggi mitologiche, di Buffalmacco. Non vi era giunto, invece, alcun grande esemplare senese: ché Siena pareva avesse la via sbarrata da Firenze.

Ma di fronte a quei fatti vecchi e nuovi l'atteggiamento artistico delle regioni padane fu particolare e consisté nel dare, con il sussidio dell'infallibile prontuario ideografico dei bizantini e delle lunatiche « drôleries » del gotico francese, quella che si potrebbe chiamare un'interpretazione neo-romanica di Giotto: la quale infatti trova espressione già sul 1330 in quel capolavoro che sono le miniature del «Pantheon » di Goffredo di Viterbo; poco importa qui se lombarde o bolognesi. Giotto è passato su queste scene, s'intende, ma quasi più come dato di naturalezza che d'arte e il miniatore se n'è valso infatti per sciogliere in evidenza icastica di racconto quel che il maestro plasticamente condensava in dramma. E la veridicità corrente ed espressiva di queste avventure bibliche, cui si aggiunge il fare capriccioso e costumato alla francese di certi moti, punge anche più proprio per il contrasto col modo sommamente irrealistico di campirla e ritagliarla sul fondo bianco del foglio o attorno alle ajuole dello scritto. Arte libresca, sta bene: ma il modo di concepire una pagina in un artista di qualità così alta e spontanea non può non far presa e non trovar riscontro nelle intenzioni della pittura contemporanea.

Si può immaginare se in una città come Bologna, grande emporio

librario e perciò miniaturistico, non piacquero codeste e simili innovazioni, soprattutto quelle francesi dove di certo figuravano i Matisse della miniatura parigina del tempo; nei tanti libri che, per ragione degli scambî universitari, giungevano nelle valigie dei professori, degli studenti, dei chierici vaganti; e penso si potessero trovare in vendita persin dai bidelli.

L'Adorazione dei Magi di Edimburgo – 'La composizione dei protagonisti è quella della miniatura francese, inglese e renana della fine del '200; non la troverete a Siena (Duccio si serve della capanna per centrare); e, insomma, questo è stile di corte nordica; scena di omaggio palatino; la controparte umile della capanna e della greppia cara agl'italiani e ai toscani manca affatto. Anche i gesti sono di un'affettazione sottile come usava nelle corti del Settentrione: il Bambino soprattutto si torce con un'eleganza peritura che non è certo quella dei senesi (pure citati spesso all'avanguardia di Vitale), anzi, come nei francesi, punta direttamente sul gotico fiorito di ottant'anni dopo, Gentile, Peregrino o Stefano. Quanto ai segni italiani nell'opera: le santine che avanzano ingranando, l'una all'altra, le rotelline dei nimbi, sono rampolli delle ultime famiglie dell'esarcato, irrobustite appena dal tocco plastico di chiaroscuro che arrotonda il mento; i cavallari dei Magi, accantonati sulla destra, sono un tratto di quel giottismo reso cronistico, e, di nuovo, romanico, di cui s'è fatto cenno. La nessuna attenzione data allo spazio, altro che per frammenti e in superficie, e la grande invece concessa agli ori, agli orli smerlati come trine in archetti il cui centro è speciosamente indicato (più che non lo sia la stella invisibile) dal dito levato del secondo re, confermano il già detto e certificano la conclusione: l'opera, originale e bellissima, ha particolari di naturalismo talora corsivo, più spesso elegante ed affettato, ma tutti campiti sur un fondo di assoluta, convinta irrealtà.'

Le storiette di Sant'Antonio – 'Quasi contemporanee, pensate, alle storie lorenzettiane della Beata Umiltà o a quelle di San Domenico del Traini! Al confronto, che diverso modo di vagar favoleggiando, che irrazionalità a cominciare dal formato e nel continuo cambiamento di soggetto tra spazio, plastica, bellezza lineata e persino tocco pittoresco d'antica fonte medioevale. Questo non è neppure lo spazio ridottissimo di Simone, questo è inversione, rovinìo, sventramento, sgombero spaziale! In basso il pavimento a losanghe ha la medesima funzione di pedale decorativo che il fondo d'oro in alto e di certe vesti ritagliate in una sola pezza di stoffa; ma accanto ad altre, si noti, già modellate. E tutto ciò non da imperizia, anzi da una piena coscienza dell'effetto irrazionale che proviene da questo andare spiritando, capricciosamente, secondo il formato allungatissimo delle tavolette: come il pittor di vetrate insegue la sua centina aguzza, l'orafo il ricciolo del suo pastorale, il miniatore il margine per il suo pazzo alfabeto!

La Madonna Vaticana – 'Agli stessi moventi che accostano senza téma una naturalezza intensamente espressiva e una irrealtà superornamentale, obbedisce anche la Madonna Vaticana, dove la firma oltre che genuina è importante perché il cartellino che la porta vi prende irrazionalmente un luogo tale da far torcere il naso a qualunque pittore toscano della stessa generazione. Ma come se ne accentua per contrasto il carattere d'illusione dove il pittore si provò ad arieggiare la magica apparizione di una più antica icone ai devoti confratelli! Manco a dirlo

quell'icone non è bizantina, né senese, ma autenticamente « gotica »: i segni della preziosa calligrafia parigina vi sono visibilissimi; il moto del Bimbo non ha luogo nell'arte toscana.'

Il 'Trionfo della Morte' a Pisa – 'Vitale [nella 'Pittura padana del '300', di tre anni dopo, è scritto: 'il pittore, se non erriamo, bolognese] raduna e incolla su questo gran rettangolo impostogli dal gotico orizzontale di Toscana, una serie di appunti staccati e li campa egualmente, e senza alcuna graduazione di profondità, sulla pergamena, messa ad azzurro, del cielo. Non dunque il microcosmo plastico dei giotteschi, o lineare e sensibilmente materiato dei senesi, ma scheggioni di naturalismo schematizzato, perché distaccato a forza dal telajo profondamente allegorico del medio evo, e infitto ora sul nulla impervio del fondo. Arabescate quel fondo coi racemi continui della miniatura bolognese contemporanea e i valori non muteranno, anzi risaliranno più schietti.

A sinistra dunque, dinanzi alla roccia trapanata come un mobile mostruoso, come un immane utensile e più affine agli scaglioni del « Pantheon » di Goffredo da Viterbo o del « Presepio » di Mezzaratta che non ai sassi giotteschi o al terriccio senese, l'incontro jacoponicamente « fetoroso ». Al centro, in una grande tasca d'aria, si leva dal barbarico ammasso dei morti la ridda dei demonî e degli angeli in lotta per le anime; e sembra che si vuoti, dal basso in alto, la scatola di un alfabeto gotico. A destra, in un rettangolo quasi pensile, l'allegra brigata, senza alcuna relazione col rimanente altro che indicativa, per via di quell'insegna della morte sospesa ad un palmo ma senza intaccare il rettangolo; come un vecchio cartello in anticamera cui bada chi vuole anche se la scritta è comminatoria. Si direbbe che il mondo, questo pittore, l'abbia imparato a pezzi e bocconi come da un gioco di scacchi, o dai capitelli di una cattedrale romanica: il re e la regina, il cavallo e il famiglio, la morte e il diavolo, il ricco e il povero, il cane e lo scojattolo, e via dicendo; e li vada appuntando curiosamente in questo suo poliorama vivacemente descrittivo; che non vuol dire panorama ben commesso.'

1931 – E. Sandberg Vavalà – Da: 'Alcuni dipinti bolognesi fuori di Bologna e un umorista del Trecento' in 'Art in America', 1931, dicembre, pag. 12:

Parabola dei bolognesi – 'I pittori bolognesi del Trecento formano un gruppo molto produttivo ma innegabilmente di second'ordine, e il loro grado di merito, dopo essersi innalzato al di sopra della mediocrità (come ho recentemente sostenuto) nella persona di Vitale « delle Madonne », cade ad un livello veramente basso nella più tarda produzione di Simone dei Crocefissi e Jacopo di Paolo, per piombare in una quasi indicibile degradazione con le eccentricità smorfiose di Michele di Matteo. Poca meraviglia perciò che, come i loro contemporanei di Verona (meno abili, ma palesemente più di buon gusto) essi rimangano pittori « locali », di rado invitati ad eseguire commissioni oltre le mura della loro città e quasi senza efficacia sull'andamento generale del progresso artistico.'

Pag. 20: *Primo tempo dello 'Pseudo-Jacopo'* – 'In questi pannelli [della coll. Platt] egli dimostra un talento di ordine non meschino. Costruisce infinitamente meglio del suo maestro Vitale; è armonico e convincente nel narrare, e i suoi visi, sebbene di scelta tipologicamente ristretta, cominciano a mostrare una certa abilità di caratterizzazione che né Vitale né Simone possedettero mai.'

Pag. 23: *Mutamento nello 'Pseudo-Jacopo'* – 'Un mutamento è avve-

nuto nella maniera del pittore; i tipi vivacissimi sono singolarmente affini a quelli del periodo precedente, ma l'espressione facciale giunge a un'esagerata frenesia, la vivacità è spinta alla veemenza, l'intensità all'isteria; il dolore e l'allegria sono egualmente trasformati in distorsioni muscolari e, nel campo del movimento come espressivo dello stato di tensione interna, troviamo una spasmodica ed angolosa maniera che finisce, ahimé, dove soltanto poteva finire: in una crassa volgarità.'

Pag. 24: *Lo 'Pseudo-Jacopo' come 'umorista'* – 'La scuola pittorica del Trecento bolognese ha poi un altro titolo alla notorietà; essa produsse il più notevole umorista del Trecento. Fu questo un fattore personale nel procedere dello Pseudo-Avanzo o soltanto locale, come si dice che l' « humour » sia in Iscozia? Io propendo per la prima ipotesi, mentre nulla giustifica la seconda. L'umorismo o i suoi rudimenti erano inerenti allo Pseudo-Avanzo fin dal suo primo sviluppo.'

Pag. 37: *Conclusione sullo 'Pseudo-Jacopo'* – 'E tuttavia siamo obbligati a considerare lo svolgimento dello Pseudo-Avanzo come un processo di scadimento (e lo stesso vale fino a un certo punto per la storia di Vitale e, in grado rilevante, per quella di Simone dei Crocefissi; e in fine per la pittura bolognese del Trecento nella sua totalità). Nonostante l'interesse risvegliato dalla curiosa psicologia dei polittici, essi sono inferiori ai primi saggi come tecnica, come costruzione, come colore, come finitezza, come valore estetico. Essi portano lo stigma di una certa fretta e negligenza, di un infiacchimento crescente. Lo Pseudo-Avanzo è forse il più intellettuale, il più dotato dei suoi contemporanei, molto superiore rispetto a ciò al suo quasi socio e allievo Simone, ma tuttavia non sfugge alla corruzione di una spirituale trivialità che rende ineffettivi i meriti tecnici veramente considerevoli della produzione di tutto il secolo a Bologna, anzi le tendenze individuali di questa vigorosa personalità sembrano esser state un fortissimo coefficiente nell'ultima decadenza della scuola intiera.'

1932 – I. B. Supino – Da: 'Le Chiese di Bologna', vol. I, 1932, pag. 16-22:

Giudizio sui Trecentisti bolognesi – 'Dalla scuola dei miniatori che precedettero Niccolò da Bologna deriva evidentemente Vitale degli Equi, detto Vitale delle Madonne per le molte immagini che ci lasciò della Vergine con disegno accurato, tecnica raffinata, fini trasparenze coloristiche e minuziosa profusione di ori.... e per certa grazia particolare che si avverte nelle sue tavole dissero che l'arte sua risentisse dei senesi e dei giotteschi romagnoli. Di Giotto ossia dei suoi diretti modelli a Bologna non è il caso di parlare: il quadro che gli si attribuisce [a Bologna] sebbene di gran lunga superiore alla produzione locale, non ebbe efficacia su questi nostri artefici, i quali non dovettero esser troppo apprezzati nella stessa città, se nel 1382 la Società dei Notai, volendo adornare di nuove pitture la propria chiesa e restaurare le vecchie, afferma che se non si trovasse qui un artista capace si mandi a Venezia, « ubi dicitur et creditur esse magna ars de talis tabulis et figuris ».

Non certo in Vitale, bensì in Jacopo da Bologna e più esattamente dei Bavosi... può ritrovarsi un progresso [e segue attribuendogli la « Probatica Piscina » a Mezzaratta che è di altra mano],

.... Simone di Filippo de' Crocefissi.... uniforme nelle figurazioni della Passione.... eppure non affatto privo di sentimento....; Jacopo di Paolo.... duro nel disegno, rozzo nel colorito, che derivando da Vitale non riesce a sollevarsi dalla mediocrità; migliore assai il nipote di Simone, Lippo Dalmasio, coloritore più caldo e più vivo e con più abili panneggiamenti e maggior gentilezza nel volto delle Vergini.

Su costoro par che si sollevi un po' maestro Andrea Bartoli.... ma.... gli affreschi che di lui rimangono, non si allontanano troppo dal carattere proprio di questa pittura bolognese.

Né Giovanni da Bologna.... s'alza su cotesta mediocrità; né possono gareggiare affatto con l'arte toscana, già rinnovatasi tra la fine del tre e i primi decennî del quattrocento, le pitture della cappella Bolognini in San Petronio, che alcuni senza fondamento attribuiscono a Giovanni da Modena....'

1933 – M. Marangoni – Da: 'Saper vedere', 1933, pag. 141:

Sulla 'Pietà' di Jacopino – 'Osserviamo dunque questa ammirevole quanto poco nota 'Pietà' di un quasi ignoto ma geniale pittore bolognese; oggi non ancora abbastanza apprezzato dagli stessi intenditori, come i suoi seducenti confratelli di Bologna; per i quali — come è avvenuto per certi Senesi — dovrà giungere un tardo ma giusto riconoscimento.

Guardate con che saggia naturalezza e sobrietà l'artista ha saputo evitare il pericolo sentimentale del soggetto, serrando in un sol blocco, in armonia con la cuspide, le due figure, solo distinte dalle due zone chiara e scura; e come le forme misere e legnose, da cui esula ogni traccia di abilità, risveglino nel nostro spirito immediati sentimenti di miseria e di dolore.

Accanto a questa del rude sbozzatore bolognese (per quanto, vi assicuro, squisitissimo colorista) quest'altra *Pietà* di Giambellino....'

1933 – L. Coletti – Da: 'Tommaso da Modena', 1933, pag. 22:

Su Vitale e la scuola bolognese – 'Se mai, coll'estremo Vitale — che io tuttavia arresto al « Presepio » di Mezzaratta e alle « Storie di Sant'Antonio abate », rifiutandomi di procedere oltre nell'estensione, che sarebbe disastroso decadimento della sua opera — con Andrea e i suoi accoliti che lavorano così a Pomposa che a Mezzaratta, senza contare il rozzo Simone, si potrebbe notare come carattere distintivo bolognese una certa accentuazione nel senso drammatico che si manifesta con una esagerata scompostezza nei movimenti.

Carattere che vediamo affermarsi contemporaneamente e parallelamente nella miniatura, con Nicolò di Giacomo, e con quell'altro maestro che la Ciaccio ha tentato di staccarne creando la figura dello Pseudo-Nicolò, pur sempre vicinissimo a Nicolò.

L'arte bolognese tende, sull'esempio senese, che non mi par ragionevole rifiutare, all'assimilazione di qualche frammento della realtà, che essa elabora con un gusto tuttavia tanto più volgare e con tanto minor poesia dei Senesi. Ciò spiega lo squilibrio di Vitale, che talora raggiunge il vertice stilistico con rare squisitezze gotiche, ma più spesso si svia nei diverticoli della caricatura a perseguire oltranze espressive o mimiche.

Ma tale volgarità di modi, che rasenta spesso la goffaggine, si risolve anche in freschezza e vivacità di esecuzione, in spregiudicata libertà nella scelta di temi e motivi: onde quel clima artistico nel quale, un po' alla volta, l'osservazione e la rappresentazione della vita si pongono come fine diretto dell'arte.'

1935 – R. Longhi – Da: 'Momenti della pittura bolognese' in 'L'Archiginnasio', 1935:

Revisione dei valori del Trecento bolognese – 'Per cominciar subito dal momento più antico, è a tutti noto che, nella resurrezione dei trecentisti italiani operata dalla taumaturgica critica moderna, la pittura bolognese è ormai l'unico Lazzaro dimenticato nella tomba. Ma non è una con-

tumacia troppo rigorosa? Rammento come il nostro Supino abbia chiarito le ragioni persino climateriche che, nella fase del cosidetto « gotico », privarono Bologna, così fiorente di nuova architettura, di una degnamente corrispettiva scultura locale. Valgono le stesse ragioni per la pittura? Farebbe già supporre di no la considerazione preliminare che in Italia dopo la prima conquista di un fondamento linguistico unitario verso la fine del '200, non v'è più esempio per uno stesso periodo e per uno stesso centro civile, salvo che nei villaggi lontani o nei borghi più eccentrici, di una dissociazione profonda, di un disequilibrio netto di facoltà tra le arti figurative. I vostri bei San Francesco e San Domenico e via dicendo, postulano insomma, già come esigenza culturale (ciò che invece non varrebbe per Francia e Germania) l'esistenza di una pittura contemporanea di un livello coerente a quell'architettura, che non è già di gotico popolaresco, ma nobilissimo, italianamente spazioso, e pertanto buon portatore di buona figurazione dipinta.

E che codesta buona pittura fosse di stampo locale, già preventivamente ci stimolano a credere le scarse importazioni pittoriche dalla Toscana e d'altrove (a differenza dalle molte importazioni scultorie) di contro alle infinite citazioni di pittori locali; mentre il medesimo ci va sussurrando, e quanto argutamente, quella falange di miniatori (impensabile intendo, senza una pittura seria alle spalle) che vengono vivacemente illustrando i più astrusi testi giuridici come se avessero fra mano i più affascinanti romanzi cavallereschi o le più divertenti novelle popolari.

Ci fu dunque una volta la buona pittura bolognese del '300. Ma bisogna lasciar la speranza di ritrovarne quanto basta per interpretarla, e, forse, in modo diverso dal corrente? Perché non si può tacere che, almeno fino a ieri, sui pochi frammenti superstiti, la critica non ha mancato di esprimersi coi sensi della più schietta disistima. Che, insomma, Bologna debba restare in sempiterno la città, perdonatemi, delle croste trecentistiche?

Ostacoli a una revisione di valori sicuramente ve ne sono; per non dir altro le distruzione dei più importanti complessi decorativi della scuola locale; la dispersione e la perdita dello stato civile originario per molte delle sopravvissute pitture portatili; peggio ancora, perché più insidiose, le alterazioni recate sul materiale residuo dalle ambigue necessità logistiche di una filologia un po' troppo corsara, impegnata, fin dal Malvasia, nella famosa lotta antivasariana; alterazioni che vanno dalla falsificazione delle firme, alla ridipintura quasi totale.

Basta fra tutte rammentare la iscrizione « Vitale 1320 », in calce a una Madonna che non può cadere prima del '50 o del '60, e che appartiene a Simone dei Crocefissi; o l'altra di « Franco », con l'anno 1312, sotto una Madonna già dei Malvezzi, oggi nella raccolta reale di Bucarest, che, al più presto, sarà dei tempi di Michele di Matteo: per avvedersi a quali ambigui soccorsi fosse fin troppo propensa a soggiacere una preistorica filologia, impegnata a scoprire ad ogni costo un Vitale o un Franco coetanei e rivali di Giotto e di Duccio. Quando non firmarono a piacere i parrocchiani zelanti, non mancarono altri accoliti a ridipingere; e dal modo di quelle mascherature, più sistematiche e tristamente coerenti che non si verifichi per altre regioni, è facile raffigurare che il desiderio, anche qui, fosse di dimostrare ai posteri quanto più moderni fluenti e progrediti dei toscani fossero quegli antichissimi pittori di Bologna.

Oggi la battaglia non si condurrà più a furia di colpi proibiti; si girerà al largo degli apocrifi; si eviterà di leggere, se non quando si possa, fra le righe, i quadri ridipinti o rabberciati; si andrà in cerca degli

originali dispersi da Bologna chi sa dove; ma, anche su questa buona via, si frapporranno altri impedimenti, e questi d'ordine teorico, estetico. Nessun dubbio infatti che, in quanto massa di produzione, lo scadente il deforme e l'affrettato abbondino nel materiale pittorico del '300 bolognese più che in altre scuole. Ma bisogna per questo dar perduta la posta? Debbo dire che, personalmente, ancor prima di esser venuto a contatto con gli esemplari più scelti della scuola, mi chiedeva spesso se, al di là del gergo borbottato e popolaresco di quei cartelloni figurati, non si potesse rimontare, come è lecito attraverso ogni nucleo di arte popolare, fino a prefigurarsi un particolare organismo estetico dove il deforme riaffiorasse in immaginoso, l'affrettato in un « presto » ben inteso, il cartellone popolare in vivezza narrativa, discorsiva, icastica; e via dicendo.

Ecco il modo di aggirare l'altro impedimento di ordine teorico, o, diciam subito, accademico e formalistico; quello cioè che avrebbe preteso di trascurare la pittura trecentesca di Bologna poco più che come massa informe di refusi e di storpiature di sui grandi e indefettibili modelli toscani; un atteggiamento critico che, sia pur riformato, dura nella coscienza comune dai tempi del Ghiberti e del Vasari.

Posta invece una volta la varietà fondamentale di atteggiamento fra Bologna, potremmo anzi anticipare: fra tutta la valle del Po e la Toscana, persino quella già detta inferiorità del livello medio, permettete, dello « standard » di produzione, si giustifica fino a un certo segno. Se, infatti, la perfetta organizzazione sintattica dell'arte fiorentina poteva far sì che, almeno come appannaggio tecnico, anche i dipinti di scarsa qualità interiore « otticamente » reggessero, al punto anzi da sembrare, in una corrente considerazione accademica, poco meno autorevoli degli autentici capolavori, la pittura bolognese per la sua attitudine sommamente icastica veristica asintattica, direttamente espressiva, talora persino « espressionistica », non poteva, nelle mani dei minori, e in una produzione, per così dire, industrializzata giusta la legge della domanda frequente, che scadere ad approssimazioni confuse, ad oltranze, poco manca, caricaturali.

Ma che sorpresa, a riassommare da quel bassofondo malfermo alla luce degli esemplari più eletti! Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna.... si esprime in persona prima nell'opera di Vitale, la cui eccellenza prevedo debba suonare in breve non più come forzatura civica, ma come autentica, geniale novità di aspetto entro la superba complessità di tutto il Trecento pittorico. Bisognerà, s'intende, che da più parti — e già vi si sono impegnati alcuni valenti studiosi locali — si collabori a questa principalissima esumazione. Si pensi che sarebbe una Galleria degli Uffizi senza un Giotto, una Galleria di Siena senza un Duccio o un Simone. Ma una Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è una ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto. Perché non abbandonarci un istante alla immaginazione di un'adunata, sia pur temporanea, delle creazioni disperse di quel grande trecentista? Posto finalmente in salvo dalla gelida parete di Mezzaratta, tolto dall'ostico controlume, scintillerebbe nel fondo il favoloso affresco del « Presepio », e tutti avremmo agio di chiarirci su una delle più geniali e sorprendenti invenzioni del secolo. Presepio rusticano e angelico insieme; col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordoni!

Verrebbero a raccolta, lo immagino volentieri, anche le tavole del maestro oggi, purtroppo, relegate in musei secondari, eccentrici, o lontani. Così da Santo Stefano le Storiette di Sant'Antonio Abate, liriche immaginose narrazioni eremitiche, dal Museo Bargellini la Madonna dei Denti, di una bellezza pronta e inarcata come in una coeva scultura pisana; dal Vaticano la Madonna dei Battuti di Ferrara, cui l'enorme cartiglio, con la firma di Vitale, dà il senso illusivo di una preziosa « Nôtre Dame » apparsa ai devoti confratelli; da Edimburgo l'impareggiabile Adorazione dei Magi, sottile quanto i più sottili senesi; dal Museo Poldi Pezzoli la Madonnina quasi persiana che sembra attenda a dare al Bimbo una lezione d'arte dei profumi; dal Museo di Viterbo la pungente vivezza dell'anconetta dove il Bambino si stravolge a benedire il grasso cardinale bolognese; e ancora e ancora; tanto insomma da rivelare a un pubblico più vasto e più cordiale che non sia quello, ahi, degli astiosi specialisti pellegrini, l'alta e poetica figura di Vitale da Bologna; creatore, non solo del primo singolarissimo momento della pittura bolognese, ma, per la sua precoce collocazione storica, iniziatore di quei sensi, talora fra sé contrastanti, di vivace naturalezza, di grazia costumata, di improvvisa favoleggiante liricità che dal Piemonte a Milano a Verona a Treviso a Udine, fanno del Trecento padano un mondo estetico incomparabile certamente a quello di Toscana, ma non perché più scarso, soltanto perché diverso.

Potranno altri bolognesi dello stesso secolo far corona a Vitale in quest'accolta immaginaria? Dovremmo supporre di no, a voler concludere dall'assenza pervicacissima di cui brillano, Vitale incluso, tutti i trecentisti bolognesi in quei famosi indici degli antichi pittori italiani che troppi fra noi per poltroneria mentale tengono per vangelo, invece di usarne con la giusta diffidenza che si nutre, poniamo, per un indicatore ferroviario; dove, si sa, non tutte le più ridenti borgate hanno modo di figurare. In quest'atteggiamento del Berenson, per uscir di metafora, non è forse un altro residuo di mentalità accademica, postvasariana, di fronte all'anticlassicismo bolognese, se vediamo che negli stessi indici sfilano a noia tutti i più piccoli scolaretti del conformismo tecnico fiorentino, tutto il battaglione al completo dei professori del disegno orcagnesco, non in ragione della qualità che interiormente è nulla, ma di quel loro « standard », di quel loro famoso livello medio, sempre così fornito di mere sufficienze tecniche? O minuscoli Mariotti e Cenni e Gerini!

Eppure a Bologna, dopo Vitale, costantemente alato, anche Simone, anche Cristoforo, anche il cosiddetto Jacopo Avanzi, appartengono, nei momenti più felici, alla storia della buona pittura italiana. Simone, è vero, sbriga troppo spesso alla carlona le chieste del contado emiliano, ma quando lavora, per dir così, per il pastore d'anime e il predicatore appassionato e non per il campanaro, e crea la « Madonna » o la « Santa Elena » della vostra Pinacoteca o la « Madonna dell'orecchio » già in San Michele in Bosco, recentemente esumata dal Salmi, esprime con un linguaggio perfettamente conscio, una sostanza rustica, potente, cordiale; e talora, su quell'ordito mentale rustico, fiorisce una grazia trovata per ispirazione, come nel « Sogno della Vergine » della Galleria di Ferrara.

Non ci voleva che l'ultima disavventura toccata alla pittura italiana, quella di cader tra le mani di un autore di zibaldoni turistici costellati di fotografie, per veder trattato il vostro cosiddetto « Jacopo Avanzi », alla stregua di un modesto seguace dei pittori riminesi. Ma se è proprio il suo pervicace sfondo bolognese, l'ascendenza di Vitale, che gli dan modo di articolare sull'arcano dramma dei riminesi un suo espressioni-

smo incisivo, momentaneo; di giungere nella « Pietà » del polittico di Pinacoteca a un urlo straziante che presente il Masaccio il Crivelli il Bellini; e in quei due notissimi elegantoni di Santi inguantati, due studenti, chissà, che facevano la spola fra la Sorbona e Bologna, dare i due ritratti più parlanti di tutto il secolo.

E non è detto che il raggio creato da Vitale si esaurisca tutto nell'àmbito del '300. Quel doppio grado di naturalismo empirico e insieme di desinenza vagante, irrealistica, una rete di notazioni dirette per un lato e di fioriture di grafici lirismi per l'altro, non sono per l'appunto in nuce i due aspetti fondamentali del famoso gotico internazionale che tanto s'addentra nel '400 italiano? Non sorprenderà dunque se, proprio a Bologna, già al primo aprirsi del nuovo secolo, una varietà di quel moto faccia spicco che, in confronto all'affettazione cortese e aristocratica dei più famosi fabrianesi e veronesi e lombardi — da Gentile a Stefano al Pisanello agli Zavattari — suona con possanza rusticana, come una controparte comunale e di popolo, di fraglia e di corporazione. Ecco perché nella famosa « Crocefissione » di Galleria Colonna, firmata da Jacopo Avanzi, esitiamo quasi fra i due secoli, stupiti di fronte all'energia di quell'Andrea del Castagno avanti lettera; ecco perché non ci sentiamo di deprezzare quei favolosi affreschi della cappella Bolognini in San Petronio dove infatti, fra le molte oltranze formalistiche, i continui affannosi tentativi per innervare entro la più svagata calligrafia nuovi sensi di spazio e di forma (con singolare anticipo sulle affannate veglie di Paolo Uccello), rivelano un pittore che par creato per fatalità mitologica da una costola del San Petronio. Nulla meglio di questa pittura francamente impastata di ricette e di entusiasmo può rendere il senso della vita varia, piena, operosa, che s'agitava intorno al grande cantiere di Antonio di Vincenzo. E accanto a questo singolare pittore che, se anche venuto da Modena, s'è naturalizzato bolognese, non saranno da dimenticare affatto neppure Jacopo di Paolo e Michele di Matteo; che se, giusta le variabili esigenze locali, hanno pennelli da due prezzi, sanno anch'essi, più d'una volta, librarsi più in alto. Jacopo può far sorridere nel cartellone populesco della Crocefissione di Pinacoteca, ma .....ben altrimenti ride la predella dall'altare Bolognini, vibrante al pari dei più fulgidi pittori di vetro, e, nella cavalcata dei Magi, di una così felice fantasia ritmica da rivolar per l'ultima volta fra le braccia del lirico patriarca Vitale.'

1935 – Roberto Longhi – Da: 'La pittura padana del '300', Bologna, Università, 1935, pag. 111:

Il 'Giudizio finale' del Camposanto di Pisa – Al cartellone del 'Trionfo della Morte' segue, sulla parete meridionale, quello del 'Giudizio finale'.

Lo stampo schiettamente arcaizzante della struttura generale è già stato ripetutamente notato. Tutti son d'accordo, insomma, che da una composizione siffatta è più facile rimontare agli schemi di Sant'Angelo in Formis o di Torcello che alla gravità scenica e, inizialmente, spaziale, che Giotto sa imprimere al suo possente 'Giudizio' di Padova.

Senonché in quei bizantini la secchezza di compartizione in due dimensioni bene si accorda alla fossilizzata etichetta simbolistica delle forme singole; mentre nel pittore bolognese la vecchia struttura simbolica e ideografica diviene puerilmente dichiarativa, così fortemente contrasta con la nuova intuizione naturalistica e illusionistica delle figure, con la loro mimica espressiva. Così, con due mandorle per il Cristo e la Vergine, una serqua di Apostoli, un battaglione di buoni e uno di reprobi

allineati sul dest- e sul sinist- riga da un pugno di angeli poliziotti, oltre i due addetti agli squilli e l'altro a fungere da metropolitano inappellabile della circolazione, la composizione è pronta; cioè, non tutta: perché avendo a sua disposizione un rettangolo molto esteso e dovendo farvi capire anche l'Inferno che, per la sua forma, meglio avrebbe trovato luogo in una composizione a modulo verticale, il pittore bolognese ha la bella pensata di metterlo lí di seguito, accanto, come una gran macchina da riscaldamento.'

1936 – M. Salmi – Da: 'L'Abbazia di Pomposa', 1936, pag. 177:

Sugli affreschi di Vitale a Pomposa – '[Negli affreschi dell'abside di Pomposa] si vedano anche tutti quegli elementi di realismo un po' volgaruccio, caro ai bolognesi'.

Ibid.: 'Le sante di sinistra, dal mento appiattito di influsso senese che richiamano Bartolo di Fredi.'

Pag. 184: '[Vitale] tuttavia nel modo di intendere lo spazio, le proporzioni delle figure e l'intimo dei personaggi si allontanò da certe fonti; preferì ai ritmi compositivi e alle eleganze formali proprie dei toscani, la ricerca dell'espressione a qualunque costo (ciò che si osserva nello stesso quadretto di Edimburgo), attraverso eccessi che dànno alla sua arte carattere popolaresco....'

Pag. 185: '[Vitale] passa dall'armonico affresco del Duomo di Udine a quello così squilibrato della Natività di Mezzaratta.'

Pag. 186: *Sulla 'Madonna' Durlacher (ora Kirk Askew)*: 'I caratteri stilistici di Vitale, vi appariscono chiari, ma come involgariti nel pesante Bambino e negli angeli dai volti un po' depressi che molte rispondenze hanno con le figure dell'abside di Pomposa....'

1937 – Cesare Brandi – Da: 'Vitale da Bologna', in '*Critica d'Arte*', X, agosto 1937, pag. 148:

Giudizi su Vitale da Bologna – 'Si vedano le « Storie di S. Antonio ». Per lungo tempo passarono inosservate: disorientavano. La composizione può parere asmatica e rivelare un che di estemporaneo, di fortuito. Si può anche provare un interno scontento per quella costante mancanza di simmetria, per quella riluttanza o impossibilità a mantenere uno schema ritmico. Il ritmo se c'è, è rotto, convulso, lasciato in tronco ad ogni istante. E facilmente poi si potrà accusare una incoerenza spaziale: il chiaroscuro contraddice la linea, la linea il chiaroscuro, e ad un tratto un colore acido e inatteso mette in sordina tutto il resto e canta da solo in mezzo alla composizione. Di qui a dedurne che siamo di fronte ad un pittore orecchiante, di vena popolaresca, con nozioni confuse e imparaticce, non ci sarebbe che un passo: ma un tristissimo passo.

È vero che nella pittura di Vitale e proprio quand'è più viva, c'è un lato estemporaneo e popolaresco: ma è quanto dire spontaneo. E come negare che quella libertà svincolata sia fantasia?'

Pag. 149: 'Può sembrare che Vitale non abbia della linea la sottile coscienza che ne ebbero i Senesi, che in lui sia una parola di cui si è perso il significato originale, sformata dalla pronunzia vernacola; ma questo non può che confermarci il sicuro senso poetico di Vitale, quando si vede che poi a un tratto ne imbrocca il significato giusto, e come trovandolo per la prima volta.'

.... 'Ma questo suo raro crogiolo paesano otteneva una lega impura quanto si vuole ma inconfondibile.'

.... 'Che in Vitale sia questo slancio di trasfigurazione fantastica, mi sembra risultare persino dalle sue deficienze: perché allora la sua

foga estemporanea non gli permette di concretarsi abbastanza, realizzandosi come in notazioni, in rapidi segni, quasi per uso interno: tappe di una ripresa finale che venne poi a mancare.'

Pag. 150: 'È certo che la sua antisistematicità di istintivo lo pone a tutti i rischi, lo espone a tutte le cadute di una ispirazione per forza intermittente.'

Pag. 152: 'Da queste fonti [senesi, fiorentine, riminesi] e da conoscenze anche più lontane, se anche più sporadiche, Vitale traeva un succo suo, e riusciva talora a ridurre ad uno stesso denominatore le frazioni più improprie che ne desumeva; e se queste più spesso rimanevano inserzioni negative o si sfiguravano del tutto, ciò non impedisce che certi accostamenti impensati, certe interferenze di visione, non acquistino perciò un sapore plurale, suddiviso, indimenticabile.'

.... 'Incontrandoci con Vitale si riconosce l'artista estroso che, sia pure, arriverà di rado all'opera che toglie ogni dubbio: che anzi è più adatto a sollecitare, da più parti ed in modo contraddittorio, l'attenzione, ma nei momenti felici aiuta a salire dove solo la fantasia libera dalla gravità e dalla fatalità umana. È dunque poeta anche se le sue ineguaglianze, ineguaglianze di intima concezione di sentimento e perciò di stile stanno là a dimostrare la foga estemporanea piuttosto che la profondità, la trovata e non la ricerca, la fantasia inventiva più sovente della lirica concretezza, sicché spesso per un particolare sapido distrugge l'assieme.'

.... 'L'arte di Vitale non lasciava in realtà nessun filo conduttore nelle mani degli eredi, avendo trovato la sua concretezza in un sentimento che era fantasia e diveniva stile, ma essendosi anche, volta a volta servito di un linguaggio misto, impuro, che solo ad un calore vivo fondeva e lasciava le scorie. Era perciò intrasmissibile, non solo come modo fantastico, ed elevazione subitanea, ma anche come repertorio lessicale sempre o troppo audace o troppo comune.'

1942 – F. Wittgens e L. Gengaro – Da: 'Storia dell'arte', I, 1942 (terza ediz.), pag. 149:

I bolognesi del Trecento – '[La scuola bolognese] è oggi illustrata dalla nobilissima figura di *Vitale*, emulo dei senesi nel suo squisito colorismo e nel suo ritmo, che si accentua poi goticamente per lo studio delle miniature oltremontane, mentre un tempo era nota più per le tarde ed « espressionistiche » opere di Simone de' Crocefissi, di Andrea da Bologna e di Jacopo dei Bavosi. Massima creazione ciclica della pittura bolognese sono gli affreschi della navata maggiore di Pomposa.'

1942 – M. Salmi – L'arte italiana, II, 1942, pagg. 136-37:

I bolognesi del Trecento – 'A Bologna, si era formata una scuola di fresca parlata popolaresca, nutrita di senesismo nel gotico sentimento della linea. Il suo maestro maggiore Vitale Cavalli, soffice nel chiaroscuro e vivace, lavora, fra l'altro, nel Duomo di Udine e a Pomposa. Qui affresca l'abside della chiesa dove dipende dal suo stile la ricca decorazione pittorica della navata mediana, nella quale il dramma diviene facile racconto che dice le storie del Vecchio Testamento, del Vangelo e dell'Apocalisse. La scuola bolognese ha talora contatti con quella di Rimini (*Francesco da Rimini* a Bologna affrescò il refettorio del convento di San Francesco), ad esempio in *Jacopo dei Bavosi*. Sempre varia e animata in *Andrea da Bologna*, miniatore e pittore, discende di tono con *Simone de' Crocefissi* e con *Lippo Dalmasio*, né troppo si risolleva con altri pittori tardo-gotici.'

1945 – Francesco Arcangeli – Da 'Pittura bolognese alla Mostra di Bologna', in '*Il Mondo*', 15 dicembre 1945:

Vitale da Bologna – '.... il gotico di Vitale non ha rapporti necessari con quello dei senesi. È proprio il suo rifarsi più diretto alla comune matrice dell'arte francese che lo stacca così singolarmente dal resto della pittura italiana contemporanea. Nei fatti di Sant'Antonio Abate lo spazio s'inerpica assurdo, favoloso, e il ritmo liberamente s'infrange e s'incurva, si lega e si snoda con un improvviso d'andamenti da non trovare il simile nel pausato archeggiare senese, che, quanto più sembra aprirsi alla fantasia, tanto più trova un accordo con le stringate anse bizantine; memore quasi sempre dell'incrocio fra antica parlata classica e moderno linguaggio di « langue d'oil » ch'è il miracolo di Duccio. La gran forza di Vitale sta poi nell'escogitare brano per brano un'espressione cromatica che si lega inestricabilmente all'improvviso del ritmo. Mentre i senesi trasfigurano la materia, con l'occhio all'astratto bronzo di Costantinopoli o alle vetrate di Francia, Vitale stende, impasta, imbruna, illumina a seconda delle circostanze. Dal folto ombroso degli sfondi di paese brillano impensati, ma senza stridere, certi azzurri acuti e turbinosi che segnano come l'apice metafisico, medievale, del racconto: eppure, lì intorno, annotta veramente sulle colline bolognesi. Questa doppia faccia del suo stile, questo legame di astrazione e di naturalezza, che si complica poi di ricordi romanici e più tardi di innesti toscani, veneziani, riminesi, fu del resto illustrato ampiamente dal Longhi in un suo vecchio corso di dispense, che tarda sempre di vedere comparire pubblicamente, anche perché non resti a germinare nel sottosuolo della storia dell'arte italiana: già ha dato frutto in un acuto scritto del Brandi, che tuttavia insiste nell'errore di riscoprire Siena nell'arte del bolognese. Le qualità di cui s'è detto son quelle che fanno di Vitale da Bologna l'artista più nuovo della pittura italiana nel decennio 1330-40, accanto al genio più sublime di Stefano da Firenze. La grandezza di questi è di tal portata da produrre ritorni e richiami d'intervallo secolare: l'azione di Vitale, svolgendosi in un piano più accostabile, fruttifica invece più immediatamente e crea anche nel '300 un ambiente « padano » tutto diverso da quello fiorentino o senese. È certo — e non è stato dimostrato da me — che da Vitale parte una strada che, per Tommaso da Modena, Giovanni da Milano, Altichiero, porta schiettamente fino a Gentile da Fabriano e al Pisanello.'

FERDINANDO BOLOGNA

'ANDREA DELITIO'

La definizione, per la storia della pittura del Quattrocento italiano, di una intera corrente neo-gotica, polarizzante con sottigliezza, entro i termini di una inderogabile cultura 'cosmopolitana', postille peculiarissime dei fatti più concreti del secolo, fu, sin dal 1926, di Roberto Longhi.

Ma, poiché essa fu anche e súbito rivalutazione di quell'atteggiamento come autonomia specifica dalla 'profonda analogia naturalistica' del Rinascimento, e come 'visione

spirituale in sé perfettamente completa', è tempo di approfondirne il concetto e di precisarne il giudizio.

Tanto più che, pur dopo la reinterpretazione del gruppo solecistico dei fiorentini 'sbalorditi' dinnanzi alla potente eversione masaccesca ed ancora dopo la centratura aderente del Sassetta, le cui dense assimilazioni rinascimentali, inserite nel forbito contesto del suo gotismo, ora paiono stimolanti addirittura per Piero della Francesca, nello stesso tempo che scade sempre più il mito inafferrabile di Paolo Uccello, rimasto sino all'ultimo null'altro che un estroso frastornato; nel caso di Andrea Delitio, che già il Longhi indicò come estremamente indicativo per la comprensione di tali interpretazioni gotiche del Rinascimento, una critica meno attenta ha eretto la taccia di una umoresca popolarità, assolutamente incongrua, che a mio avviso contribuisce tuttora a riservare nell'incognito una sì rilevante personalità.

In modo diverso da quanto aveva assunto la critica precedente, che con il Berenson ed il Carli ne postulava una origine umbro-marchigiana a fianco di Girolamo di Giovanni e di Lorenzo da Sanseverino, e con il Van Marle addirittura una stretta dipendenza ferrarese, la formazione culturale di Andrea Delitio, dopo che il Longhi gli ha riferito con precisione l'altarolo di Baltimora prima ritenuto di Arcangelo di Cola e che qui pubblichiamo per la prima volta con la didascalia corretta */tavola* 14/, ormai risulta inserita nel novero acutissimo e frastornato dei fiorentini circa il 1440, in un momento in cui era attuale la seriosa e pungente rimanipolazione dei fatti del decennio precedente, parallelamente al primo apparire di Domenico Veneziano, neogotico apparatore di lume diafano.

Che, anzi, proprio mentre il Carli sperava di ritrovare le tracce del Delitio nella fraglia padovana e magari a Ferrara, in compagnia di Girolamo di Giovanni e del Boccati, a me è avvenuto di rintracciarne ad Aquila queste due opere molto indicative. La prima, della chiesa di S. Amico */tavola* 15/, in cui lo sfrecciare arcato e spiritoso delle sopracciglia argute sulla tensione limpida delle fronti sfericamente calcolate, ha il timbro dichiarato del Sassetta, e la cui presentazione meticolosa e ornata dell'immagine in lume diafano di colore, anzi la meticolosa intenzione prospettica, snobistica e sensitiva, così della dislocazione scorciante del naso e degli occhi sul volto della Vergine come del passaggio calcolato della mano del Bimbo sotto il seno materno, hanno il timbro preciso degli indugi prospettici dei fiorentini minori sul '40.

La seconda, della chiesa della Beata Antonia, rappresentante la Nascita del Bambino /*tavola* 16/, è di una tensione limpida e pungente, addirittura arcana, in cui la problematica sottile dell'opera precedente si chiarisce nel senso stretto di Domenico Veneziano, adoperando persino composizioni tipiche di quell'efficiente alternativa Angelico-Veneziano che fa il punto esatto nel Pesellino.

Ma tutto questo risulta sull'innesto dichiarato di eterodossie fantastiche e caudate di ritmi preziosi, anzi la Madonna di S. Amico spinge a credere che il Delitio ad Aquila, per istintiva ricognizione di esordiente, per consuetudine più che per elezione, guardasse il bel pittore cui competono gli importanti affreschi di S. Silvestro (pubblicati di recente, ma con troppo scetticismo, dal Chierici) mentre il Presepe della Beata Antonia rileva affezionatissima la frequenza degli episodi non toscani presenti a quell'ora in Firenze, come sarebbe il gotismo ornato e cortese del probabile Cecchino da Verona e di tutte le altre sottili intromissioni di 'lusso' internazionale.

Per questo spettano al Delitio, accanto all'altarolo di Baltimora, la finissima 'Annunciata' Lehman (Van Marle, IX, p. 325), proveniente dalla collezione aquilana dei Dragonetti, cui il Serra impose il nome di Masolino e che portò a lungo il nome del Sassetta, persino ancora nei 'Fatti di Masolino e di Masaccio' del Longhi che però ne rilevava la legatura con le virgole internazionali di Cecchino da Verona; e il bel dittico di Cellino Attanasio, scoperto dal Carli ma da lui collocato troppo tardi nell'attività del pittore, e in cui invece si legge l'analogia finissima di perdute cadenze signorili con le angolazioni meticolose di un sassettismo appena diminuito, tipico di questo momento delitiesco.

Erano gli anni, io credo, 1445-50, assai prima del più famoso ciclo del Duomo di Atri (c. 1481) e del S. Cristoforo di S. Maria Maggiore in Guardiagrele (1473); prima ancora della documentata ma dispersa attività sulmonese in S. Francesco della Scarpa (1450).

Vero è che a Sulmona sussiste in affresco, ma infotografabile — tale è il suo stato di conservazione — una 'Madonna col Bambino e devoti' in Casa Sanità, per la quale il Carli, in base alla notizia della presenza del Delitio in quella città nel 1450, sostenne l'ipotesi che fosse la più antica opera nota del pittore, argomentandolo dalla prevalenza di un gotismo ornamentale ed estroso che, dunque, gli pareva sintomo di antichità.

Senonché, a parte il velato ma evidente criterio di usuale 'evoluzione' implicito in tali argomenti, un ragionamento simile non conta per pittori ai quali intorno al 1480 non pareva ancora anacronistico, anzi elettamente 'chic', il forbito gotismo internazionale. Tanto è vero che la Madonna di Casa Sanità lega non già con il gruppo aquilano ora profilato, e neppure con il S. Cristoforo del 1473 in Guardiagrele, ma direttamente con gli affreschi della volta del Duomo di Atri /*tavola* 17/.

Solo a questo punto, infatti, la marginatura oculata in azzurro e rosso ai bordi d'oro delle opere più antiche si distrae in una più complessa impennata pseudo-prospettica, per l'invasione sollecitante e capziosa di estofados dorati, di fiorate damascature. E queste che nella Madonna Sanità operano a rilancio il fondo di virgole e rotelle, sulla volta atriana si diffondono, oltre le distrazioni di abbigliamento, per stesure dispersive di pavimentazioni e 'rubjelas' catalane e variegate scacchettature, per un goticissimo arredamento addirittura a trampoli, rinterzato dalla calcolata icasticità di un espressionismo pungente, lenticolare: per il quale si percepisce la grinta fisionomica di ogni tipo umano, l'ampollina ed i cilici entro i cassetti in mostra del seggio di S. Girolamo, oppure la fiaschetta e il calamaio che, appesi meticolosamente al proprio chiodo, danno la più speciosa ombra che si immagini sul tavolo ribaltato del S. Ambrogio.

Intanto, la leziosità di una più ampia tiratura prospettica, gustata attentamente come l'assonanza di una allitterazione, disloca nel 'Lavoro della Vergine' del ciclo atriano le persone e le cose al lume delle aureole capziosamente scorciate; nel 'Presepe' /*tavola* 18/ come nell' 'Adorazione dei Magi' /*tavola* 19/, carpisce in cima a certe frequenti collinette castelli di una fabulosità strapaesana, mentre i villani al suono della cornamusa danzano il saltarello; e nell' 'Incoronazione della Vergine' isola sul prato a fioretti l'esotico trono volante, che gli angioli più sofistici dei nove cori portano a mezza prospettiva.

Sarà facile pervenire di qui alla conclusione che intanto altri fatti avevano colpito la fantasia del Delitio.

Ma non mi pare neppure ora che questi fossero i nodi tipicamente centrali per i quali Girolamo di Giovanni mediava lo squarcionismo con Piero della Francesca, Giovan Francesco da Rimini l'integrava con una presa visione fiorentina dal Lippi al Castagno, oppure Niccolò Alunno interpretava in senso crivellesco il seguito del Gozzoli in Umbria.

Piuttosto sarebbe risultata più aderente la citazione di Matteo da Gualdo, che nell'Oratorio dei Pellegrini ad Assisi rasenta soluzioni vicinissime al Delitio: se, anche qui, il rilievo non dimostrasse subito la sua insufficienza storica, a tener fermo che anche per Matteo lo stimolo fu l'innesto, sul ceppo di Bartolomeo di Tommaso, dello 'squarcionismo' umbro al quale l'abruzzese rimase sempre estraneo.

Si trattò invece di una attenzione all'universale modalità diffusa da Piero sul '75, nella mera accezione spaziale: tanto è vero che, pur combinando gli arcaismi insistenti dell'esordio fiorentino fra il Veneziano e il Sassetta con Cecchino da Verona, /*tavola* 20/, la bellissima Madonna di Loreto su di un pilone del Duomo di Atri, ora fila con la giustezza limpida di misurati intervalli, così come il doppio ritratto sull'ingresso dell'abside /*tavola* 21/, guizzante a scatti entro i profili ferrei ritagliati sul fondo, di una cattiveria arguta e sigillata, fornisce le citazioni specifiche della tipologia desunta da Piero.

Ma, contemporaneamente, la distorsione capziosa di un tale rinnovamento spaziale si accompagna senza riserve alla esperienza dettagliata della meticolosità decorativa spagnola che ad un tempo risaliva da Napoli e discendeva mista a tratti fiamminghi da Urbino; quella insomma delle pianure espanse e inceppate di damascature e 'rubjelas', quella della fiaschetta e del calamaio nei cassetti degli Evangelisti.

Per chi voglia intendere a fondo il carattere di un simile scandaglio culturale a ritroso, effettuato a caso per assurde simpatie, con una incredibile disinvoltura empirica, occorrerà aggiungere che ad Atri il Delitio, ancora negli anni di grazia 1480-1481, preferisce spiegare le sue cognizioni di spazio metodico nell'ornamentale lussuoso di Leonardo da Besozzo, la cui intimità realistica e borghese egli amò certamente di un amore non meno acceso delle virgole internazionali del probabile Cecchino da Verona. Non sarà difficile supporre, infatti, che egli se ne procurasse a Sulmona, notoria cittadella di cultura meridionale, durante i ripetuti soggiorni, quella indubitabile e precisa conoscenza che dimostrano i casamenti e le composizioni delle 'Nozze di Cana' e della 'Nascita della Vergine' nel ciclo atriano, oltre tutte le delizie ornamentali ad incastro, le stesure cosmopolitane dei parati interni che denunciano inequivocabilmente la prescrizione lombarda.

Si assiste insomma alla più composita dispersione delle ragioni rinascimentali, trattate con estrosa e disperata for-

13 - Giovanni da Modena: 'Tre Santi' *Firenze, racc. Longhi*

14 - A. Delitio: Trittico *Baltimore, Museo Walters*

15 - A. Delitio: 'Madonna e angeli'

Aquila, Sant'Amico

16 - A. Delitio: 'Presepio' *Aquila, Chiesa d. Beata Antonia*

17 - A. Delitio: I Dottori e gli Evangelisti *Atri, Duomo*

18 - A. Delitio: 'Presepio' *Atri, Ducmo*

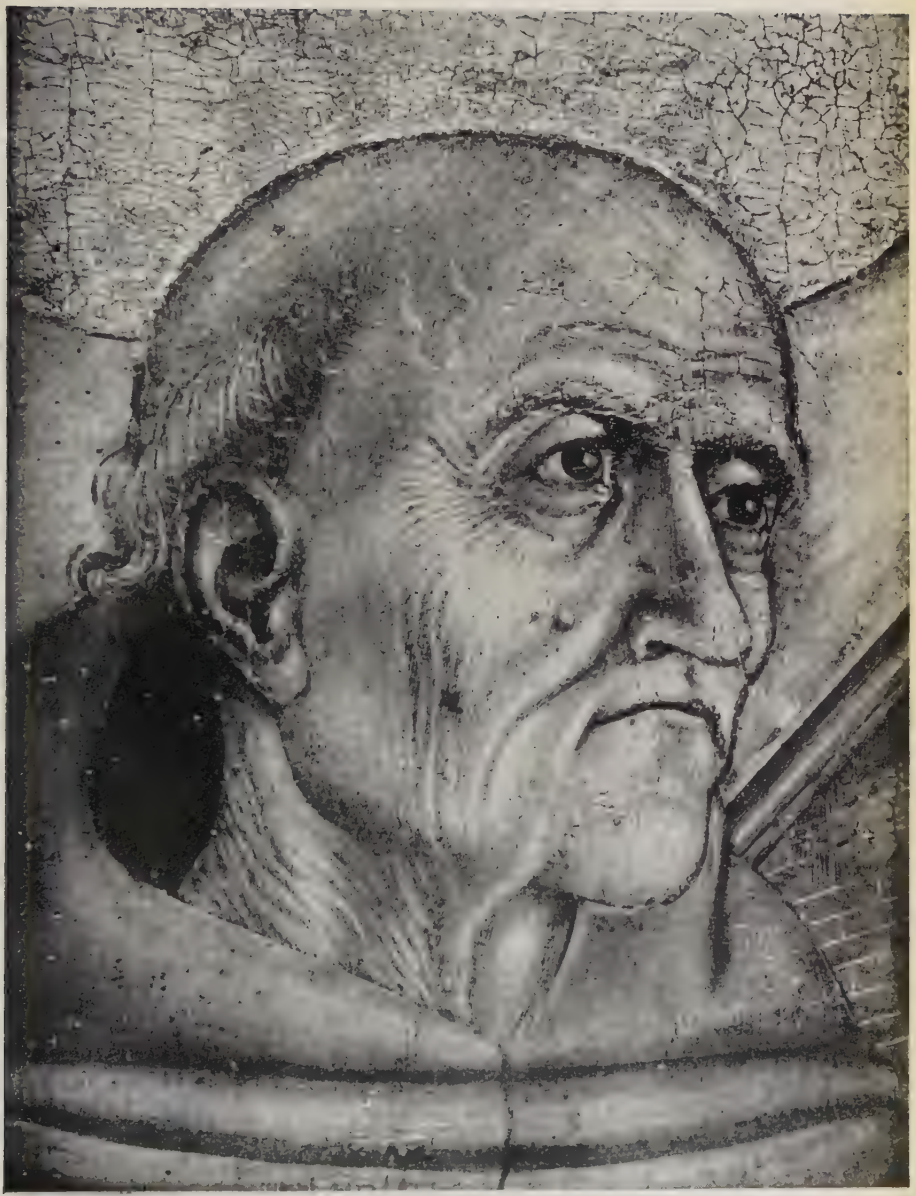
19 - A. Delitio: 'Adorazione dei Magi' *Atri, Duomo*

20 - A. Delitio: 'Sant'Agnese'

Atri, Duomo

21 - A. Delitio: Ritratti *Atri, Duomo*

22 - *Pittore abbruzzese del '400: 'S. Bernardino'* *Roma, S. Bernardino*

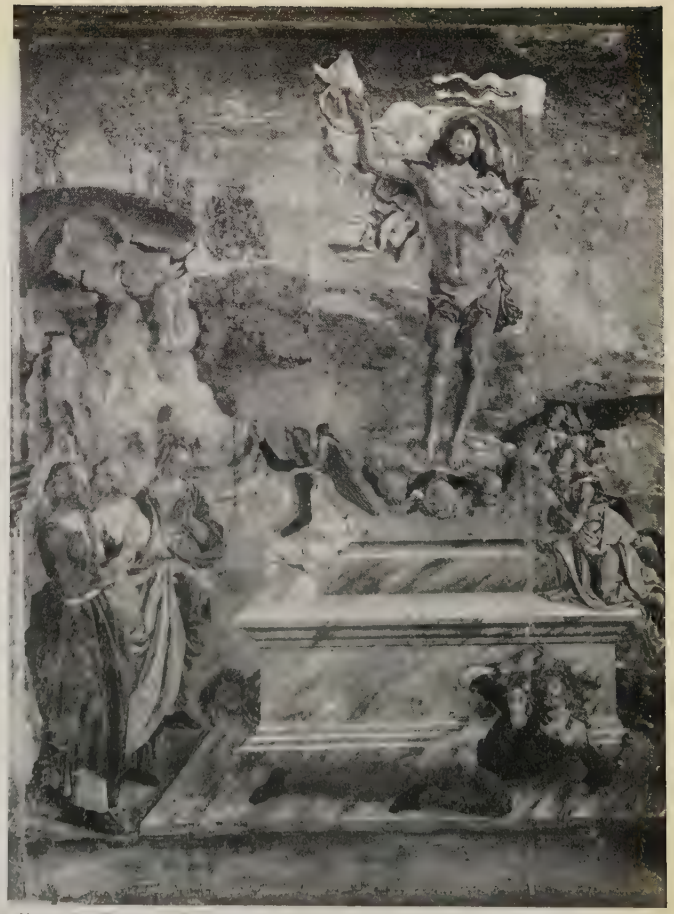


23 - Particolare del dipinto precedente *Roma, S. Bernardino*

24 - Particolare del dipinto precedente *Roma, S. Bernardino*

25 - Saturnino Gatti: 'Il B. Vincenzo dell'Aquila'
Aquila, Conv. di S. Giuliano

26a - S. Gatti: 'Il Profeta Daniele' Tornimparte, S. Panfilo



26b - S. Gatti: 'Resurrezione' Tornimparte, S. Panfilo

27 - Carlo Carrà: scena per la Bohème 1934

28 - Carlo Carrà: scena per la Bohème 1934

bitezza, come solecismo, come sottigliezza estrema, entro un intrigo culturale di sollecitante empiria: con buona pace di chi insiste a citare il popolaresco ed il paesano.

Ma proprio perché la dimostrazione della rara e preziosa complessità culturale di un tale pittore rovescia la definizione di quella presunta 'popolarità' in una vera e propria 'aristocrazia', anzi prova come codesto rinascimento umbratile non sia il risultato di un abbordaggio inabile o volgarizzatore dei soverchianti fatti fiorentini del primo quarantennio del secolo, ma piuttosto, per il timbro scelto e squisito una resistenza a quei fatti, accettati e smontati con tutte le riserve mentali della 'conservazione', per entro la irrefutabile pregiudiziale di un gotismo di impronta 'signorile'; è questo il momento di approfondire il senso di una tale corrente neo-gotica.

La cui autonomia, dunque, di precisa situazione spirituale per la quale l'integrale prospettica di Masaccio ebbe corso solo a patto che deflettesse a cadenza cosmopolitana, non può sottrarsi nel giudizio al fatto storico positivo ch'essa fu, al cospetto degli avvenimenti concreti del momento; i quali, appunto, ne sconfessano di fatto l'insufficienza, mettendone a nudo il temperamento evasivo e sensibilistico, e l'anacronismo pregiudiziale. Non occorre immaginare i rimbrotti di Piero della Francesca al Delitio, se già il Vasari ha tramandato l'accusa netta di Donatello a Paolo Uccello: 'ora che sarebbe tempo di coprire, e tu scuopri'.

Tuttavia occorre rilevare che, proprio mentre lo sperimentalismo episodico e protratto dell'Uccello riusciva ad un abbordaggio sconnesso, inconcludente e solecistico delle grandi idee fiorentine, la scelta inserzione delle citazioni masaccesche nel limpido contesto gotico del Sassetta risultava di tale concretezza, e di una così giusta modernità, nei termini intatti del quarto decennio, da poter addirittura smuovere e avviare l'esattezza amplissima delle considerazioni di Piero della Francesca. Tanto è vero che sempre bisogna distinguere.

Gli altri, da Bartolomeo di Tommaso al Delitio, come tutto l'intero gruppo degli squarcioneschi padovani, marchigiani ed umbri, perduti in lirismi estrosi, contorsionistici ed estenuanti, accampavano la loro incredula e sbalordita interpretazione neo-gotica con una così pungente irrequietezza, con una tensione di fantasia così brillantemente involuta da riuscire a smentire lo scetticismo intenzionale, svelando il timbro emozionato e caustico di un sorpreso disorientamento.

È questo il nucleo positivo per una interpretazione di tali pittori. Anzi, proprio della retta valutazione del fatto che pittori come Delitio e Giovanni di Paolo spingono la loro attività alle soglie del Cinquecento, impassibilmente involuti e a ritroso, scaturisce addirittura il criterio comparativo di giudizio, che nel caso specifico, per l'apprezzamento inconfutabile della sua tenera eterodossia culturale, trascelta ed intrigata a caso ma con positiva fantasia, eleva il Delitio su di un piano cui, prima a sbalzi e poi di continuo almeno dal 1450, non regge neppure Giovanni di Paolo, vantato per un mordente stilistico che invece svela subito l'evasiva aridità grafica.

Che tuttavia su tale atteggiamento, meticolosamente intrigato, pesasse l'ironia drammatica di Donatello, prova il séguito storico che non ci fu.

Si cercherebbe invano, infatti, il punto di aggancio delle cadenze eterodosse e snob degli umbratili neo-gotici con il romanticismo smosso e appassionato cresciuto fra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo ventennio del Cinquecento. Dal secondo Lippi e Piero di Cosimo, il Genga e Amico Aspertini, sino dirittamente al Pontormo e al Rosso e nel Veneto il Romanino, il Pordenone e Lotto, l'insofferenza tenerissima per la sicurezza ostentata dell'arcano classicismo rinascimentale maturava in un sentimento ambiguo e dissonante della corruttibilità macerata delle cose, il dramma del Cinquecento, cui il culturalismo estroso e reazionario dei neo-gotici quattrocenteschi non aveva assolutamente nulla da suggerire.

Per notizia particolareggiata della letteratura delitiesca si consulti: Enzo Carli, Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo, *Riv. dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, a. IX, fasc. I-III, pag. 127 ss.

ANTOLOGIA DI CRITICI:

Diego Martelli

La questione della facciata (da '*Fieramosca*', 24 dicembre 1883).

. . . . . .

S'io volessi dir oggi tutto intero il mio pensiero, dichiarerei francamente che la facciata del Duomo di Firenze non è cosa possibile, per la ragione che il Duomo di Firenze non avendo nessun carattere architettonico, ma resultando emi-

nentemente artistico per una sovrapposizione di molte po- *Martelli*
tenti fantasie d'artefici, che hanno considerato il lavoro precedente solo come il piedistallo dell'opera loro individua, non può in nessun modo essere completato nella sua parte più nobile quando l'architettura non esiste più.

Da questo principio dal quale dissentivano i fiorentini all'epoca del concorso per la facciata, e che io trovavo solennemente affermato da quella serie di sforzi vani, ne deriva la necessità di ritornare a quel caro muro, a quelle poche tracce indefinite della fantasia degli antichi, resi anch'essi impotenti ma consapevoli, della loro inabilità. Ma questo oggi non è più permesso, la facciata è la fissazione dei fiorentini e sia! . . . . . .

. . . . . .

Di santa maria del fiore non che delle mattaccinate che il popolo ed il comune hanno fatte per raggiungere il fin' desiderato di una facciata - Lamento di Diego Martelli Fiorentino (inedito, circa 1886: Bibl. Marucelliana, Misc. 852. 31).

'Quando l'Architettura apparteneva alle Arti belle, ed il materiale da costruzione serviva come di tavolozza all'artista, per combinare forme e colori in modo che nessuna delle arti plastiche si dimostrasse né più fantasiosa, né più audace di quella dei liberi muratori . . . . . .

. . . . .nacque l'idea di stampare una grande opera... edificando un tempio... il più magnifico che... mai si potesse

. . . . . .

Disgraziatamente in questo nostro secolo, secolo di cose grandi, strane e ridanciane, il caso volle che il lungo sonno Italia dismettesse, e vergognosa del secolare servaggio, durante il quale però avea dato al mondo Palestrina e Marcello, Galileo e Bruno, Vico e Beccaria; scosse le giubbe rompesse le sue catene e volesse farsi libera e indipendente. Ed ecco, che appena fugati i barbari, l'esercito de' Mirmidoni scaturisce dalle cavità del vecchio tronco, e via spetezzanti invadono a nere frotte la nostra terra per la quale la manaccia screanzata del croato non potea più rincorrerli a scapaccioni. Stormi d'Aleardi e di padri Giuliani annidaronsi sui vecchi ricordi al sole, e risciacquandosi nelle fonti della lingua e della poesia, quasimente fossero semicupi, quivi attingevano la forza che loro mancava. Ed a frotte la speculazione si vide accorrere in aiuto dei Mirmidoni alletterati, e per tosare di prima mano sui bilanci di un gran-

Martelli de stato, lasciava ad essi la loppa delle tonsure per la litania de' centenari, che ad ogni italico intelletto del passato si volle fare. Così da Dante a Metastasio ogni poeta fu messo in piazza, ed onorato dal clero delle Muse di spietatissimi monumenti.

In questa efflorescenza d'ellere, di licheni, e di muffe, d'ogni genere e d'ogni valore, germinò la idea fastidiosa di completare i monumenti, che vicende di popoli e fatalità di storia avevano lasciati incompiuti, e, com'era naturale, quanta maggiore era la nullaggine dei presenti, altrettanto doveva essere grande la grandezza dei trapassati; fu per tale storto sentimento dell'arte, e completa e smisurata presunzione del mirmidonismo italiano che invece di rimaner taciti di ammirazione e di rispetto davanti a quella grande cosa, che era la Chiesa di Santa Maria del Fiore, trar se ne volle argomento alle ciance e civetterie de' moderni mestieranti, e sfogo alla libidine di stupro che invase i corpiciattoli de' pigmei.

Designata la vittima, stabiliron per massima che si dovesse imporre a Santa Maria del Fiore la facciata, e si bandì concorso solenne in tutto il mondo, perchè il mirmidonismo universale potesse prender parte all'empio convito, che sulla venerata carogna di questa antica gloria repubblicana dovevasi consumare. Allor fur visti affaticati i compassi di tutta la vasta confraternita dei così detti architetti della modernità, a squadrar d'ogni parte lo strano monumento, e misurarne, con le lance dell'avaro i carati, e le proporzioni, per la satiriasi di trarne fuori il segreto, che i secoli impassibili custodiscono; e girando i fianchi sul davanti, e allineando il prospetto alle spartizioni del campanile, trafugando una linea a Siena ed un'altra ad Orvieto, affannavansi tutti quanti a far opera che da cioccolatieri non fosse, ma che, portata davanti agli occhi della moltitudine, da cioccolatieri inesorabilmente riesciva. In questo modo si succedettero e si assomigliarono i concorsi, e si imbertonì nell'estro di voler la facciata il buon pubblico fiorentino.

La verità, che splendidamente si faceva strada in mezzo a tanto povero arrabattarsi, quella cioé che ad opera bellissima, perché sintesi e parola di tempi e credenze che non ritornano, non si possa aggiustare un cappelluccio di moderna crestaia, senza profanazione, si volle ad ogni costo disconoscere; perocché la terza Italia deve, in tutto e per tutto, agguagliare la grandezza delle due precedenti, e questo concettuccio mirmidonesco, seminato nell'Episcopio, ed an-

naffiato dalla consorteria dei georgofili, travolse per sif- *Martelli*
fatta guisa il mitidio, non comune, dei fiorentini da far loro credere cagione della constatata vacuità dei progetti presentati il problema non risoluto della forma da darsi al coronamento della facciata, e feroci si accanirono a risolverlo, disputando se tricuspidale o basilicale dovesse eseguirsi il fastigio della medesima. Allora scaturì dalle viscere del corpo putrefatto di questa nostra società moderna, l'unica cosa che grande potesse essere, l'*Ermafrodito.*

Dal connubio, contro natura, dei Mirmidoni con l'arte nacque il progetto dell'architetto Emilio de Fabris, il quale si presentava folaga da giorni grassi e da maghero, concepimento artistico a *pezzi variabili*, comparendo tricuspidale, ma con la clausola che arrivati a due terzi dalla base si potesse, anche allora, decidere se fosse il basilicale o il tricuspidale da preferirsi. Questa *trovata*, che dava la vera nota de' tempi nostri, e che offriva, per così dire, una facciata bisessuale, garbò stranamente allo spirito bizzarro dei fiorentini, per cui postergati tutti gli altri progetti, brutti sì, ma che un carattere e un sesso lo avevano, a coro gridarono *Hosanna* e la prima pietra fu posta. D'allora in poi, strappicchiando donativi con la invenia dello stemma gentilizio, applicato fra i marmi del Duomo, piluccando cristianamente il danaro dello scismatico vanaglorioso, e del democratico eresiarca fatto ministro, la facciata, di dietro al suo steccato di canne, saliva saliva fino alle pendenze del tetto, finché un giorno, preparate le cose convenientemente, si tolsero le stuoie e si chiamò il popolo a decidere del cappello da mettersi in capo al nuovo mostriciattolo architettato. Un fianco mostrarono col cappello a punta, un altro piano, nel centro, indicarono, con una corda tesa, la sagoma dalla cuspide maggiore, e su questo tema scatenarono l'erudito chiacchieramento d'ogni gente.

Plebiscitaria fu la discussione e la forma del giudicato; se foste andato in quel tempo, putacaso dal barbiere, subito il fattorino, presovi il naso fra le dita e col ferro ostilmente brandito, vi interrogava se eravate tricuspidale o basilicale, e subito il ragazzo, prima che la catinella, vi metteva in mano carta e penna e calamaro per sottoscrivere alla opinione del suo principale; e così in pochi giorni il coronamento basilicale fu sentenziato, per quanto l'architetto Del Moro, succeduto al defunto De Fabris, sudasse sette camice per far sapere che il progetto, per quanto fosse stato enunciato a *coronamento variabile*, pure dal De Fabris era amato

Martelli tricuspidale, ed egli pure, suo allievo e continuatore, tale lo pensava e desiderava.

Fu come predicare ai porri, il mirmidonismo, più che mai, volle il basilicale; fatto certo, dal diniego dell'architetto, che questo bastardo avrebbe in tal modo raggiunto l'apice dello inverosimile; e così abbiamo finalmente raggiunto lo scopo di vedere rattoppata Santa Maria del Fiore dalla industria dei Bastianini della architettura moderna, capaci al tempo stesso di montarvi un *harem* di puro stile moresco, ed una cappella più mistica e più gotica di quelle dove sospiravano il ritorno del crociato le bionde marchesane dello Schelda e del Reno. Dappoiché nella casa de' ricchi bottegai sia conveniente entrare da un peristilio greco in una sala da pranzo *Régence*, bagnarsi alla turca, pregare in *bisantino* e via via compiere le varie funzioni della vita conforme il catechismo ed il gusto dei secoli più celebrati; ed in conseguenza di questo principio doventa mestiere di coloro, che succedettero ai maestri di pietra, i quali immaginavano primi il nostro Duomo, quello di foggiare a reminiscenza più o meno dotta gli ambienti richiesti, a seconda del volere del committente, cosa facile a questo nuovo fenomeno di architetti senza stile, al servizio di un secolo senza carattere.

Non è il De Fabris il delinquente che noi citiamo in giudizio, non è il Del Moro, che gli è succeduto, ma un popolo intiero e una intera generazione d'uomini che, in ogni parte d'Europa, ha stravolto talmente il cervello, che chiama rispetto al passato lo stupramento d'ogni reliquia e genio la Venere solitaria'.

A proposito del concorso per le porte del Duomo di Firenze ('Fieramosca', 4 novembre 1888).

'Da che il nubifragio delle coglionerie si scaricò sull'infelice quanto rispettabile nostro uomo fiorentino, e gli fu, dalla fede riscaldata dei cristianelli riunti, posto sul davanti quell'insigne cataplasma che tutti conoscono, e che nessuno più ammira, il disgraziato monumento non ebbe più pace.

Dopo una schidionata di apostoli, spiaccicata sotto un coronamento a lucerna da carabiniere, che sta con le intenzioni, modeste sì, ma tricuspidali della base, come un collare al collo di Garibaldi, esso si trovò sottoposto alla tortura di una decorazione policroma delle lunette delle porte, inspirate non all'arcaico sentimento cristiano del medio evo,

ed all'arte dell'Orgagna di Cimabue e di Giotto, ma piut- *Martelli*
tosto ad un lusso di piegamenti, ed una vaghezza di toni, che sta fra il Della Porta e il Tiepolo, a dimostrare l'abilità dell'amico nostro Barabino, ed il suo errore di gusto; non una ricerca seria e virtuosa rivolta a risolvere nel migliore modo il problema dato. Ora che le porte sono state peggiorate da questa ammodernatura pittorica, si sta compiendo il mazzo con la commissione delle imposte delle medesime; già il peggio è fatto, che quella di mezzo è già spacciata e non manca che l'ultimo colpo... e che sia davvero l'ultimo!... dappoiché, vedendo che questa fregola guelfa tanto si gusteggia nella facciata, temiamo fortissimamente, che stanca ma non esaurita su questa, si volga alla parte postica di Santa Maria del Fiore, e violenti anche quella . . . .

. . . . . .

Nelle epoche vive, il carattere delle generazioni si afferma con segni esterni, che mai furono pensati dalle generazioni precedenti, né furono copiati dalle successive, quando queste sentirono altamente di sé; nelle epoche semivive e grulle come la nostra non si sanno che ricalcare le forme già conosciute, combinandole secondo la balordaggine del presente. Per tal modo, dovendosi chiudere il maggior tempio della città con magnifica chiuditura, non ci si volle appagare di uno spartito logico, semplice, naturale della porta, coordinato armonicamente all'insieme da eleganze di dettaglio, che ne avrebbero costituita la parte ornamentale ed artistica; ma piacque invece e sembrò novità, che nei battenti di queste fossero incastrati dei tabernacoli, che ci han che fare come Pilato nel Credo; e tanto sembrò degno questo sproposito di laude e d'encomio, che adottata tale corbelleria, come dicemmo, per la porta di mezzo nel primo concorso, si consigliò di non uscire da questo binario anche per le porte dei fianchi, nel concorso successivo, che è l'attuale. Così, tra le imposte e l'architettura, avremo in breve, nel basso della facciata, una schidionata di tabernacoli, come abbiamo nel coronamento una schidionata di Apostoli; facciata degna della « Fila », dove gli arrosti si succedono moltiplicandosi.

Infatti, nel concorso odierno, due dei concorrenti non hanno inteso a sordo, ed un turbinio di tabernacoli offende la vista del pubblico, come una ridda fantastica di cose strane e volgari nel tempo stesso, le quali scimmieggiano le antiche, severe forme del gotico, con tutto il lenocinio della presente civiltà raffinata, e ci lasciano perplessi, se questi modelli

Martelli debbano servire per decorazione alla *Partita a scacchi* del Giacosa, confetturiere di drammi, abitante a Torino, o al Giacosa drammaturgo di caramelle, che sta in via Tornabuoni a Firenze . . . . . .

. . . . . .

Brutto il concorso, siamo certi fin d'ora che sarà fatalmente vinto dal peggiore dei concorrenti, e questo non per briga o per favoritismo alcuno, ma perché, in un sistema sbagliato, è destino che vinca chi più sbaglia; e così saranno compiuti i fati, per cui al rinnovarsi di generazioni, che speriamo nell'avvenire gagliarde ed intelligenti, la miseria e la mostruosità di questa escara paolottesca, germinata sul tempio massimo della libertà fiorentina, apparisca tale, che per decreto del Popolo e del Comune, non ne resti pietra sopra pietra e delle porte nemmeno un nottolino. Così rivedremo scoperta la schematica muraglia sulla quale il sole, che illuminò gli ultimi raggi della libertà, tornerà ad illuminare il sereno aspetto di quel tempio, che sorse e fiorì finché balda la fede agitava il petto di plebi indomite, e rimaneva tronco quando questa fede moriva, mercanteggiata fra un papa e un imperatore.

Eppure gli abbiamo visti gli armigeri del Comune fiorentino del 1887 e il nostro buon Guido Carocci tabellione in extremis della serietà storica di Firenze!...'

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Un'effigie di San Bernardino.

La sorte toccata a questa maestosa effigie di San Bernardino da Siena */tavola 22/* non è frequente nel campo della pittura italiana: priva di qualsiasi citazione antica, ignorata dal riflettore (così sovente capzioso) della critica e dell'attribuzionismo, e immune dal flagello dei restauri, essa, senza esser distrutta, è stata però cancellata dalla vista di tutti per più di due secoli e mezzo, e lo sarebbe ancóra se la povera tela seicentesca che la mascherava, in una nota chiesa di Roma, non fosse stata, per puro caso, rimossa.[1]

[1] Il dipinto (tavola di metri 1,96×1,21; superficie dipinta di metri 1,885×1,065) venne rinvenuto nel 1943 murato entro una cornice di stucco sull'altar maggiore della chiesa di San Bernardino in via Panisperna a Roma, dov'era stato, verso la fine del '600, coperto da una tela di scarso valore. Il ritrovamento avvenne anzi casualmente, quando un operatore del Gabinetto Fotografico Nazionale, allo scopo di fotogra-

Effigie di S. Bernardino

Superata la prima sorpresa per l'inconsueta interpretazione del protagonista, in cui quasi si esita a riconoscere il famoso predicatore maremmano (tanto è diverso dall'abituale immagine che di lui ci ha tramandato il Quattrocento), di quali meditati accorgimenti non si rivela costruita l'architettura del dipinto! Sporgendo dall'estremo limite del pavimento marmoreo di quanto basti a riportarla sul primissimo piano (sì da far collimare la parte anteriore della tonaca con l'immaginario proseguimento dello specchio di porfido che chiude in basso la figurazione) l'effigie si leva e sta entro una prospettiva il cui orizzonte spartisce in due parti eguali il dipinto, segnandone anzi con il fuoco il centro esatto, che, nella figura del Santo, coincide con il 'baricentro' della fisica moderna o 'media pars' della teoretica rinascimentale [2]. E, togliendosi lievemente dalla solenne immobilità che, sotto la cintola è accentuata dalla perfetta simmetria dei quattro blocchi di mattoni e pietra grigia alternati, il Santo accenna a volgersi verso sinistra, con un moto che trova il contrappunto nel digradare della facciata in laterizio: quasi a presagire che, a rotazione avvenuta, la spalla verrà a trovarsi ortogonale rispetto all'edificio. Insomma una calcolata rispondenza di volumi e di equilibri, una tettonica monumentale, suggellate dalla testa e dalla mano alzata, che spiccano contro il cielo, nei punti dove esso appare oltre il profilo della chiesa e del tiburio marmoreo poligonale.

Supponiamo ora, per un momento, di non conoscere la provenienza del dipinto, e che si tratti anzi di un 'quadro

fare più comodamente la tela secentesca, credette opportuno rimuoverla. E del ritrovamento dette cenno O. Montenovesi in un articolo sull' 'Osservatore Romano' dell'8 settembre 1943. Trattandosi poi di un santo tipicamente senese il dipinto venne sottoposto a uno specialista di quella pittura locale, che però, forse per non trovarvi alcun tratto di tale scuola, giudicò l'opera di nessun conto. Fu merito dell'attuale dirigente del Gabinetto Fotografico Nazionale, Cav. Vito Coppola, di provvedere egualmente a una buona fotografia del quadro, che però rimase tuttavia ignota alla Soprintendenza fino al 1947, quando, venutone a conoscenza, potei riferirne al compianto Prof. Aldo De Rinaldis. Questi provvide allora alla rimozione della tavola, e alle necessarie provvidenze conservative.

[2] La collimazione diviene esattissima quando la tavola venga idealmente completata dagli 8 centimetri circa decurtati in basso. La zona mancante può essere calcolata completando lo stemma visibile al centro dello specchio di porfido.

È assai probabile che il dipinto provenga dalla chiesa di Sant'Eufemia al Foro Traiano, in origine affidata alle stesse monache francescane che, alla fine del '500, si trasferirono nella chiesa di San Bernardino in Panisperna.

Effigie di S. Bernardino

senza casa' vagante da lungo tempo e senza meta; l'esperto che si provasse a indicarne l'autore o almeno l'origine culrale a stento potrebbe indovinare che il quadro possa aver figurato in una chiesa romana.

Un primo orientamento, è certo, verrebbe dal colore, che riporta senza equivoci ai primi seguaci di Piero della Francesca. A quale altra fonte potrebbe infatti riferirsi l'origine di queste tonalità di grigi gommati che rammentano così dappresso le luminose tempere di Bartolomeo della Gatta? O lo stupendo accordo fra il cielo ed il roseo laterizio che, con un singolare sapore di 'metafisico' avanti lettera, sembra ricevere il messaggio di un sole perennemente occiduo?

Da un confronto con Piero e la sua cerchia, si direbbe che il pittore della nostra tavola avesse presenti cose che nella cronologia del grande mentore non dovevano cader lungi dal 1460: la data cioè di quegli affreschi vaticani da cui trassero alimento Antoniazzo, Melozzo e Lorenzo da Viterbo, con i quali la grandiosa impalcatura di questo San Bernardino, al di là di ogni grafismo occasionale, presenta congenialità più intensa.

Ma una volta ammesso l'ascendente di Piero, chi mai sarà questo Maestro che unisce quella meditatissima 'ratio' con tratti di naturalismo così palesemente 'empirico'? Che cioè tira, sì, un'impeccabile prospettiva ragionata, ma per farne sfondo ad una figura che, staccata dal complesso, potrebbe in più parti rientrare senza sforzo nel repertorio di un pittore nordico (o meridionale, che vale lo stesso), e, comunque, affatto ignaro della sintassi rinascimentale?

Una volta appreso che si tratta di un dipinto eseguito per una chiesa di Roma intorno all'ottavo decennio del secolo (ché questi paiono i termini verosimili dell'opera) la ricerca si trova a dover battere territori ancora vaghi ed incerti. Per una sequenza di casi sfortunati, infatti, nessuna zona del Quattrocento italiano è oggi così oscura come la pittura a Roma fra il 1430 ed il 1470. Di un repertorio certamente immenso, di tavole ed affreschi, ora non restano quasi che gli scarsi relitti di Benozzo e la Cappella di Nicolò Quinto a documentare parzialmente una situazione culturale certo ben altrimenti complessa. Ad onta delle lacune vastissime è tuttavia lecito supporre che la corrente di gotico estremo nella sua varietà naturalistica di fonte fiamminga, quale si rileva nella tavola odierna, quasi non dovette essere presente a Roma, dove, contro le ondate rinascimentali di fonte fiorentina con l'Angelico, Benozzo e Piero, e il passaggio del

Fouquet, il gotico ultimo si mantenne vivo almeno sino al 1460 sotto ben altre varietà: quella 'cortese', sorta all'ombra di Gentile e del Pisanello negli affreschi del Laterano, e quella 'espressionistica' di accezione umbro-marchigiana. Di questo secondo aspetto i monumenti principali furono certamente i perduti affreschi eseguiti da Bartolomeo di Tommaso da Foligno in Campidoglio e nel Vaticano, a giudicar da quelli (databili anch'essi, io credo, intorno al 1450) della Cappella Paradisi a Terni; mentre i rappresentanti del 'cortese' saranno stati, presumibilmente, Giovenale da Orvieto e Salvatore da Valenza, oggi ridotti a una semplice indicazione anagrafica, ma le cui origini sono abbastanza significative: Valenza, massimo centro spagnolo dello stile 'cosmopolitano'; Orvieto, emporio di sottilissimi artigiani di ogni tecnica medioevale; dagli smalti, alle miniature, ai ricami [3]. Sembra dunque necessario ricercare altrove l'origine e, se possibile, la paternità di quest'opera singolare. *Effigie di S. Bernardino*

'Naturalismo empirico' con inflessioni fiamminghegianti, s'è detto: il problema, analogo a quello, cui altrove accennai, di Antonio da Fabriano, conduce rapidamente nel medesimo senso, e cioè verso il mezzogiorno e Napoli, massimo centro dell'irradiazione nordica in Italia prima dell'80. E, su questa via, molte cose vengono a spiegarsi: dalle accentuazioni iberiche nel pavimento a piastrelle policrome fiancheggiato equamente dalle quattro fondazioni di muratura cristallina, palese trascrizione nostrana di uno schema prettamente spagnolo; alle pieghe 'borgognone' delle maniche, di una sostanza tanto affine a quella del 'San Girolamo' di Colantonio; e perfino allo spirito che ha regolato la ritrattistica immaginaria di questo 'San Bernardino' /*tavola* 23/ così distante dalla pungente asciuttezza di Pietro di Giovanni Ambrosi (primo creatore della canonica figurazione italiana del Santo), come dai timidi vecchierelli moltiplicati dal pigro pennello di Sano di Pietro; qui, invece, interpretato quasi alla 'domenicana', più simile cioè ad un ferreo impassibile Torquemada che non al mistico autore del 'Seraphim' e della 'Pugna spiritualis'.

Il dipinto par dunque situarsi nella seconda fase, tócca dai modi franceschiani, di un maestro cresciuto nella cerchia

[3] Un importante esempio del modo 'fiorito' in Roma verso la metà del secolo è il 'Redentore' firmato da Antonio da Viterbo, ora nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Capena, ma eseguito in Roma. Superfluo rilevare che la data del quadro va letta 1450 o 1452, e non 1402 come è invece riportata dal Cavalcaselle e dal Van Marle.

Effigie di S. Bernardino

napoletana fra il 1460-70; restando da indagare quali vicende egli abbia potuto passare più tardi.

Mi limiterò a dire che il legame con altre opere riferibili allo stesso pittore è nelle due figure del fondo /*tavola* 24/ (con un episodio in vita o dopo morte, del Santo) palesemente uscite dalla stessa fantasia che ci diede la ben nota pala di San Giovanni da Capestrano (difensore, si rammenti, di San Bernardino da Siena) nel Museo di Aquila. Tanto più probante la somiglianza, quando si soggiunga che parecchi anni devono intercorrere fra le due opere se il loro autore (che, secondo la bella dimostrazione di F. Bologna, non è certo da identificarsi con Sebastiano di Cola da Casentino) ha potuto, nelle storiette aquilane, agganciarsi alle cadenze umbre dei tempi ormai 'perugineschi'. E non a suo vantaggio, probabilmente, se gli accenti più efficaci, anche nella figura del San Giovanni da Capestrano, sono quelli più fedeli alla cultura precedente: nel colore, che ripete, seppure illanguidito, la tonalità intensa della tavola romana; nell'acuta caratterizzazione somatica del tenacissimo difensore, le cui mani sono fra i paradigmi di quella 'anatomia di induzione' con cui il gotico più anacronistico fiancheggiò, così a lungo, la rigorosa sistematica rinascimentale; infine nella estrosità pungente delle storiette laterali, dove il vecchio umore prende il sopravvento sulle simmetrie spaziali, usate soltanto come fondale di pretesto ai vivacissimi episodi.

Federico Zeri

SATURNINO GATTI: *Un'opera.*

Quanto ancora possa esser fruttuosa la ricerca nei centri minori della provincia, e soprattutto che alto livello di qualità sia ancora reperibile presso quelle così dette personalità minori che una critica tuttora bendata e insensibile esclude dalla storia, dimostra, se ancora ve ne fosse bisogno, questa tavola rappresentante il rarissimo B. Vincenzo dall'Aquila /*tavola* 25/; nel Convento di San Giuliano presso Aquila, fuori mano, a mezza costa di una montagna.

In essa un pensiero limpidissimo di perentoria umanità è esposto nella corporatura mordente del Santo, con un fiato energico, puntualissimo e corrugato, per il mutarsi della preghiera in insistenza assertoria, sul lunghissimo stilo della croce. Né mi pare che sia per esser dimenticato il timbro grifagno di vecchio gufo artigliato, romito di un ascetismo cocciuto e volontaristico, che sta impresso, sotto il limite pressante del cappuccio, sulla faccia tutta fronte del Santo, scar-

nita dai profili esasperati, e in cui gli occhi si annidano nel- *Saturnino Gatti*
l'orbita precipite, sotto la gronda delle sopracciglia.

Certo qui abita il concetto appassionato di una mente non volgare, anzi di una così aperta affezione quasi mordace, dichiarata sullo scandire a sbalzo di una linea senza tregua, da lasciar scoprire a pieno lo sforzo sincerissimo di ripristinare in sentimento un ritmo barocchetto di origine ornamentale.

La tavola confronta così patentemente con gli affreschi di Saturnino Gatti a S. Panfilo di Tornimparte da risultare di fatto opera di quel pittore. Anzi gli diviene intrinseca al punto da porsi addirittura come caso limite per il riconoscimento della sua personalità.

Tanto più che alla tavola di S. Giuliano, non ostante la sua rarissima iconografia presenti il B. Vincenzo dall'Aquila morto il 7 agosto 1504, deve spettare — fornendo il secondo esempio, dopo S. Bernardino, di un santo venerato in pittura mentre era ancora in vita — una datazione non discosta dagli affreschi di Tornimparte, dei quali ha il medesimo rovello ritmico, e che furono eseguiti fra il 1491 e il 1494.

Cade perciò, senza remore, l'ipotesi di una formulazione senese e sassettesca di Saturnino, implicita nel tentativo di riferirgli quel S. Francesco di Norcia che è invece operazione attardata di un seguace senese di Pietro di Giovanni di Ambrogio, sulla scorta iconografica del San Francesco del Sassetta. Tentativo sporto dal Berenson (*Sassetta*, 1946, p. 60 - nota 33) e singolarmente sostenuto dal Brandi (*Quattrocentisti Senesi*, 1950, p. 191 - nota 36), intento a recuperare propagini senesi negli Abruzzi, vuoi a proposito come per il Delitio (ma con tale imprecisione da citarlo persino per Matteo di Giovanni, senza accorgersi, invece, che al Delitio in persona spetta la 'sassettesca' Annunciazione Lehman, intrigo brillantissimo fiorentino-senese), vuoi a sproposito come per il Gatti e soprattutto per il Maestro dei polittici crivelleschi, in cui il Brandi rileva 'sassettismi' che il buon senso esclude intanto alla data 1489, e da una cultura così larvale di estrema diminuzione crivellesca.

Neppure resta confermata l'ipotesi del Venturi e del Van Marle che negli affreschi di Tornimparte si dovesse riconoscere l'effetto di una profonda assimilazione melozzesca: un'ipotesi provenuta dalla considerazione delle opere del Gatti intorno al 1511, e in cui il vigore cocente dei primi anni si assorbe in un tardissimo e quasi incomprensibile indolenzimento antoniazzesco, tanto da aver causato, presso

Saturnino Gatti

un conoscitore come il Venturi, lo scambio singolare in favore del Gatti del trittico che fu ad Aquila presso il Dragonetti, opera tipica di Antoniazzo.

Ma chi ripensi alla confusione perdurata nella critica dei problemi romani ed umbri nel decennio 1470-80, tanto che ancora di recente, non ostante gli avvertimenti del Longhi, poteva essere attribuita a Melozzo l'incantevole Annunciazione Gardner, intenderà la parte di vero contenuta in una tale ipotesi.

La formazione di Saturnino Gatti, deve invece essere avvenuta in Umbria poco dopo il 1480, nel momento in cui il Maestro dell'Annunciazione Gardner accordava limpidamente il monumentale ieratico di Antoniazzo con l'incisività sofistica e decorativa del Verrocchio. Ma con una intenzione così caustica e tormentata, anzi con un mordente contorsionista di così frammentata potenza, da risalire culturalmente sino ai fatti umbro-toscani del decennio precedente: il travaso verrocchiesco del Perugino e le impressioni sculturali di Fiorenzo di Lorenzo.

Non per nulla il Profeta Daniele /*tavola* 26*a*/ a Tornimparte si imparenta strettamente con il S. Girolamo del Perugino nella tavola di Argiano.

Tuttavia, proprio il pietismo esoterico degli sviluppi umbri nel decennio 1470-80, applicato così pungentemente ad un amore della materia da svolgersi addirittura in specifiche imitazioni sculturali come in Fiorenzo di Lorenzo, spiega il fatto che quello stesso Profeta Daniele, gemello esemplare del S. Girolamo del Perugino e del Ghirlandaio, risulti ad un tempo di una forza così stracurata da rimanerne profondamente diviso.

Il mordente occhiuto e tormentato, infatti, così degli affreschi di Tornimparte come della tavola di S. Giuliano impone il paragone non tanto con l'oculatezza diafana e pungente dei pittori, quanto invece con la più spericolata pratica sculturale del Verrocchio, se intanto gli angeli sul sepolcro della Resurrezione in S. Panfilo /*tavola* 26*b*/ sono quelli del Louvre e del monumento Forteguerri e le Pie Donne piuttosto le assistenti del rilievo Tornabuoni. Il mordente lineare tramuta in escavazione plastica la ricerca cromatica in una così fitta apposizione di lume chiaroscurale che le fisonomie ridiventano castagnesche: e il Profeta Daniele, di drammatica quadratura anatomica, tutto virgole e lumeggiature radenti, è più intimo del Colleoni e di certe tormentate fisonomie leonardesche che di ogni pittura del Perugino.

Occorrerà tener conto, infatti, che intorno al 1486 compariva in Umbria, a Monteluce, il tabernacolo del verrocchiesco osservante, anzi oltranzista, Francesco di Simone Ferrucci, di cui è già stato notato il riflesso ad Aquila nel tabernacolo controverso di S. Maria del Soccorso (L. M. Bongiorno, M. V. Brugnoli), e che già Silvestro dall'Aquila, nel S. Sebastiano del 1478, aveva esposto una convinzione simile, di umbro verrocchiesco: tutti fatti ancora da connettere. *Saturnino Gatti*

Ma come dal pietismo ritmico degli Umbri, accettando ad un tempo, per infrangerlo subito dopo, il vincolo culrale assisiate del Maestro dell'Annunciazione Gardner, ponte limpidissimo tra Roma e Firenze sul 1481, si potesse risalire attraverso un'esperienza pungente, quasi amara, alle fonti drammatiche castagnesche, dopo l'escussione profonda dei tramiti plastici del Verrocchio: questo dimostra la giovinezza cocente dell'abruzzese Saturnino Gatti. Con un esito sbalzato, di chiusa forza, tenacemente contorsionista, da porsi a fianco delle romantiche proteste di fine secolo.

Ferdinando Bologna

P. S. - La tavola del B. Vincenzo dall'Aquila ha il fondo interamente ridipinto: salvo che per la proporzione originaria fra la figura del santo e l'orizzonte ribassato, occorrerà perciò non farne conto.

Dal catalogo del Gatti vanno espunti: le tavolette rovinatissime di S. Maria della Vittoria in Scurcola Marsicana, attribuite dal Bertaux, e l'affresco con il S. Eusanio del Museo d'Arte Sacra di Aquila; va invece aggiunta la Madonna di Loreto nella Biblioteca di Pierpont Morgan di New York.

APPUNTI

Carrà e la Boheme.

Non credo che siamo in molti a conoscere, né che alcuno abbia mai riprodotto (ma posso sbagliarmi) queste scenografie di Carrà /*tavole* 27, 28/ per (figurarsi!) la 'Bohème' di Giacomo Puccini; messe anche in opera, del resto, e con grande successo, per certe rappresentazioni di circa quindici anni fa, in Olanda; ma restate fuori dall'elenco di dipinti che io consigliai di premettere al volumetto scheiwilleriano del '37.

A chi, ora, sta ripigliando alle buone 'èl Sirûn' e i suoi paesaggi urbani; oppure a chi parla del ventennio nero come se tutti, in quegli anni, non avessimo fatto che grattarci la pancia come cicale, questi due bozzettoni recheranno doppio stupore, rilevando che Carrà li eseguì nel 1934, ahimè, XIII, e cioè nell'anno stesso delle composizioni troppo 'strette' per la Triennale d'arte decorativa a Milano. Perciò niente 'inevitabilità del Novecento' per via della struttura fascista; ma soltanto una persona che per momenti (la carne è debole) si lascia alquanto

Carrà comprimere, guidare; in altri cammina da sé e s'inoltra nelle vie proprie impastando assieme materia romantica, stupefazione metafisica e cubismo, persino; ma con che candore abbagliante! Giacché di quell' 'Opera' famosa, e ormai involontariamente 'comica', lo scenografo Carrà non ha ritenuto che il fiato gagliardo e melanconico dell'inverno. 'Ma quando vien lo sgelo' e son passati gli anni, rimane, piuttosto che della Bohème, il ricordo di una stagione quasi vivaldiana.

Con questo esempio, si vorrebbe dunque indicare, per i giovani critici, l'utilità, prima di procedere a sintesi affrettate perché malevole (la malevolenza non ha tempo da perdere), di studiarsi onestamente 'tutta l'opera' dei tre o quattro pittori che han pure fatto il necessario per rincamminare la pittura italiana. Ricordarsi di questi due bozzettoni, di Carrà, sarà sempre cosa buona. Ed anche provarsi, chi ci riesca, a immaginare che genía di figure potrebbe meglio comparire su codesti fondali; i personaggi sironiani 'gamba de legn' come il trenino di Magenta o le clave animate di Guidi, o che altro? Ma no! Una ditata di Carrà per Rodolfo, una per Mimì; e tanto peggio per Giacomo Puccini.

r. l.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S. T. E. B. - BOLOGNA (VII-1950)

È pronta la seconda edizione di

ORFEO

IL TESORO DELLA LIRICA UNIVERSALE

interpretato in versi italiani

Antologia a cura di

VINCENZO ERRANTE ed EMILIO MARIANO

Le origini, l'Età Classica, l'Età di Mezzo,
la Nuova Età Classica, il Romanticismo,
l'Ottocento, l'Età Moderna,
l'Età Contemporanea.

★

SEICENTO Poeti lirici di oltre QUARANTA idiomi diversi, antichi e moderni - CENTOSESSANTA Traduttori italiani, la maggior parte contemporanei

REPERTORIO BIOGRAFICO
CRITICO BIBLIOGRAFICO

raccolta di note informative essenziali su ogni Lirico, considerato nel suo significato in rapporto alla letteratura ed alla storia del suo Paese: ne risulta una storia lineare della Lirica.

Per ampiezza, quest'opera non trova precedenti in Europa, né in America

Un volume in 8° piccolo, di circa 1800 pagine, in carta Oxford, rilegato, sopracoperta a colori L. 6000

SANSONI - FIRENZE